Nicht für den Austausch

Deutsche Philologie.

Gehalt und Gestalt im dramatischen Schaffen des Grafen A. F. von Schack

---

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der Hohen Philosophischen Fakultät

der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Breslau

vorgelegt von

Otto Schoen

Breslau 1938

VERLAG PRIEBATSCHS BUCHHANDLUNG BRESLAU
Inhaber Erich Thiel und Karl-Hans Hintermeier

Referent: Professor Dr. Merker

Korreferent: Professor Dr. Ranke.

Examen rigorosum: 16. 2. 1937

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich - Wilhelms - Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint auch als Heft 27 der Reihe Sprache und Kultur
der germanischen und romanischen Völker, Reihe B.

Meiner lieben Schwester
und meinem Schwager
in Dankbarkeit gewidmet

Inhaltsverzeichnis.

I. Teil: Forschungsbericht. 1

II. Teil: Die Analyse der Dramen. 8

III. Teil: Der Gehalt der Dramen. 26
1. Die Charakteristik der Personen. 26
2. Die Tragik in den Dramen. 68

IV. Teil: Die Gestalt der Dramen. 77
1. Die innere Form der Dramen. 77
2. Die äußere Form der Dramen. 104

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41542706_0011

I. Teil: Forschungsbericht.

Das dichterische Schaffen des Grafen Schack hat in der Literatur ein vielfaches Echo gefunden[1]). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind jedoch nur die literarischen Urteile über seine dramatischen Werke von Bedeutung. Die meisten Kritiken stammen von seinen Zeitgenossen. Im Jahre 1882 veröffentlichte Josef Bendel sein kritisches Urteil über den Dichter[2]). Er rühmt an der Tragödie „Die Pisaner" die effektvollen Aktschlüsse, die sichere Zeichnung der Charaktere, die bilderreiche, schwungvolle Sprache und die sittliche Weltanschauung, die aus dem Stück herauszulesen sei. Auch das Trauerspiel „Timandra" sei „bühnengerecht, die Komposition sorgfältig abgewogen, verteilt und gruppiert, keine Szene weiter ausgedehnt, als der Plan es zulasse, die Architektonik musterhaft". Noch besser beurteilt ist das Drama „Heliodor". Neben allgemeinen Wendungen enthält die Bendelsche Kritik die richtige Auffassung von der tragischen Schuld des Helden, die darin erblickt wird, daß Heliodor seinen Grundsatz der Toleranz in Glaubensfragen verlassen hat.

Im folgenden Jahre nahmen die Brüder Hart zu dem Grafen Schack als Dichter Stellung[3]). Sie teilen die Dramen in zwei Gruppen, die sich dadurch voneinander unterscheiden, daß in der einen die Leidenschaften und in der anderen die Idee vorherrsche. Zu der ersten Gruppe gehören die Trauerspiele „Die Pisaner" und „Timandra", zur zweiten die Tragödien „Heliodor" und „Atlantis". Die Leidenschaftsdramen seien dramatisch und theatralisch zugleich, die Ideendramen nur dramatisch. Von den vier genannten Stücken erfahren zwei eine ausführlichere Betrachtung. An der Tragödie „Die

---

[1]) Schacks Dichtungen liegen in ihrer Gesamtheit vor: A. F. Graf von Schack: Gesammelte Werke. 10 Bde. Stuttgart 1899.

[2]) Josef Bendel: A. F. Graf von Schack in: Zeitgenössische Dichter. Stuttgart 1882.

[3]) H. u. J. Hart: Graf Schack als Dichter in: Kritische Waffengänge. 5. Heft. Leipzig 1883.

Pisaner" rühmen die Verfasser den „tadellosen Aufbau, die mit Glut gesättigte Sprache, den großen und machtvoll zugespitzten Konflikt und die in tiefen, breiten Linien gezeichneten Charaktere". Die Tragödie wird als ein Werk „innigster Verbindung von Leidenschaft und Kunstverständnis" bezeichnet. Gerügt werden nur die „Verwandlungen", die nach Möglichkeit beseitigt werden müßten, was im 4. Akte sehr leicht geschehen könnte. Das Thema des Dramas „Atlantis" sei für eine epische Behandlung geeigneter. Immerhin habe der Dichter den dramatischen Kern des „ebenso eigentümlichen wie gewaltigen Werkes" vollauf zur Geltung gebracht, obwohl die Komposition zu verwirrend vielseitig sei. Der Dialog entbehre der schlagenden Kürze, und das Poetische überwiege das Dramatische. Die Bedeutung des Dramas liege darin, daß der Konflikt nicht mehr auf den Leidenschaften beruhe, sondern auf dem Zusammenstoß höchster sittlicher und geistiger Ideen.

Aus demselben Jahre wie die Kritik der Brüder Hart stammt eine literarische Skizze über den Grafen Schack von dem selbst als Dramatiker tätigen Journalisten Rogge[4]). Der Verfasser bespricht die Tragödien „Die Pisaner", „Heliodor", „Atlantis" und „Timandra". An dem Trauerspiel „Die Pisaner" rügt er den durchweg grausigen Inhalt. Versöhnend sei nur der Schluß, der das Walten der Nemesis und einer höheren Macht in dem wirren und wüsten Treiben der Menschen erkennen lasse. Das Werk sei architektonisch mit großem Geschick aufgebaut, die Charaktere konsequent durchgeführt, Haß und Liebe mit glühenden Farben geschildert und die Sprache voll Würde. Das Drama „Heliodor" enthalte eine reiche Welt der Gedanken und eine Fülle von poetischen Schönheiten. Das Trauerspiel „Atlantis" sei von einem „wahren poetischen Feuer durchglüht". Besonders hervorzuheben sei die Darstellung der volkstümlichen Auftritte, die poesiereichen Charakterbilder der beiden weiblichen Gestalten und das Überspringen von ausgelassener Lustigkeit in das höchste tragische Pathos bei Bertha. An dem Drama „Timandra" wird gleichfalls die „unendlich ergreifende Schilderung des tiefen Seelenschmerzes der Mutter und ihrer Vaterlandsliebe" gerühmt.

Aus dem folgenden Jahre ist die Kritik aus der Feder des bekannten Literaturhistorikers Koch zu erwähnen[5]). Er bezeichnet die Dramen „Die Pisaner" und „Timan-

[4]) F. W. Rogge: A. F. Graf von Schack. Berlin 1883.

[5]) Max Koch: A. F. Graf von Schack in: Siever's Akademische Blätter. Braunschweig 1884.

dra" als zugkräftig, das Trauerspiel „Atlantis" als nur poetisch und die Tragödien „Gaston" und „Kaiser Balduin" als verfehlt. Etwas ausführlicher ist das Stück „Heliodor" beurteilt. Es sei trotz der größeren Freiheiten eins der besten Werke Schacks. Der Grundgedanke, das hinsterbende hellenisch-heidnische Schönheitsideal durch einen Vertreter mit der neuen christlichen Weltanschauung im offenen Kampfe darzustellen, sei nicht nur poetisch, sondern auch wirklich tragisch in Auffassung und Durchführung.

Nach Koch gab 1885 Eugen Zabel ein literarisches Portrait des Dichtergrafen heraus[6]). Er bringt zuerst eine zusammenfassende Beurteilung der Dramen. Sie seien fast alle einheitlich angelegt und klar und wirksam durchgeführt. Der Verfasser rühmt an ihnen das Fehlen von „Auswüchsen einer übertreibenden Kraftdramatik oder einer redseligen Rhetorik". Einzelne seien mit geringerer dichterischer oder theatralischer Intuition geschrieben. Aber in mehreren lasse sich ein echt tragischer Konflikt und die Energie wahrer Leidenschaft nachweisen. An diese Gesamtkritik schließen sich Betrachtungen über die einzelnen Dramen. Das Trauerspiel „Gaston" enthalte dramatischen Schwung, theatralische Kunst und überaus gelungene Steigerung des leidenschaftlichen Ausdrucks. An der Tragödie „Heliodor" rühmt Zabel die menschlich rührende Figur des Titelhelden, bemängelt aber das Durcheinander verschiedener Konflikte, das die Einheit zerstöre. Zuerst sei die Liebe des Helden zu Makrina die Triebfeder der Handlung. Dann erscheine im 4. Akt Alarich als Rächer und Vernichter, und „aus dem Tumulte wild entfesselter Leidenschaften" steige endlich die Idee allgemeiner Menschenliebe empor, „zwar ein Schluß von Schönheit und Poesie, aber doch zu wenig individuell ausgestattet", um eine volle dramatische Wirkung zu erzielen. Weiter sei der fesselnde Gegensatz plastisch herausgearbeiteter Figuren hervorzuheben und das Drama als eine gedankenvolle und formvollendete Dichtung zu bezeichnen. Als die gelungensten Dramen betrachtet der Verfasser die beiden Tragödien „Die Pisaner" und „Timandra", da sie sich durchaus bühnenfähig mit scharf charakterisierten Menschen und spannender Handlung darstellten. Noch besser als das Trauerspiel „Timandra" sei die Tragödie „Die Pisaner". Wegen ihrer „lichtvollen Komposition, der scharfen Charakterisierung der Hauptpersonen und der sich ununterbrochen

[6]) Eugen Zabel: Graf A. F. von Schack. Wien 1885.

steigernden Leidenschaft gehöre sie zu dem Besten, was auf dem Gebiete der theatralischen Produktion in den letzten Jahrzehnten in Deutschland hervorgebracht worden sei. Als Fehler sei nur das Allzuherbe der Fabel zu nennen, das die Gesamtstimmung des Dramas zu sehr verdüstere. Eine miteingewobene Liebesgeschichte hätte das Ganze wirksamer gestaltet, auch wenn sie nur episodisch in das Stück eingreifen würde.

Gleich Zabel hat in demselben Jahre Emil Brenning einen literarischen Essay über den Grafen Schack erscheinen lassen[7]). Im Gegensatz zu Zabel bezeichnet Brenning das Trauerspiel „Timandra" als das beste Drama des Dichters. Er rühmt an ihm besonders den „grandiosen, wahrhaft erschütternden Eindruck" der Titelheldin. Noch niemals sei der Sieg der höheren Pflicht gegen das Gesamtwohl des Staates und Vaterlandes über die Mutterliebe in dieser Weise von einem Dichter zum Ausdruck gebracht worden. Als Vorwurf bemängelt der Verfasser den Anachronismus in der Figur Mandanes als einer zu modern anmutenden Gestalt. Als besondere Eigentümlichkeit des Dichters wird seine Neigung betrachtet, den Knoten der Handlung durch Frauen von hohem Rang, geistiger Überlegenheit und dämonischer Schönheit zu schürzen, „den Helden gleichsam zwischen zwei Feuer zu stellen". Als Vorbild habe dem Dichter Schiller gedient, insbesondere dessen Vorliebe zu pomphafter Rede, welche „in dem gleichmäßigen Fluß der jambischen Verse den Charakter der Personen etwas verallgemeinere". Die übrigen Dramen bezeichnet der Verfasser als nicht gelungen. Als Grund hierfür wird „die Neigung des Dichters zur Ideenmalerei" angeführt, „statt in einem Keim der Handlung das erste Motiv zu finden". Das Trauerspiel „Gaston" sei „ein Gewebe abscheulicher Intrigen und Treulosigkeiten" und hinterlasse einen absichlich tendenziösen Eindruck. An dem gleichen Fehler leide auch das Drama „Atlantis". Der „eine Faden tragischer Verwicklung in Fürst Wolfgangs Schicksal reiche nicht aus, um das ganze Gewebe zu halten". Die Personen seien mehr Typen als dramatische Charaktere. Auch die Tragödie „Heliodor" zeige dieselben Gebrechen. Die beiden Dramen „Die Pisaner" und „Kaiser Balduin" seien zu breit angelegt. Doch konzentriere sich hier die Handlung mehr in den „Mittelpunkt eines Helden und seiner Verflechtung in ein tragisches Geschick". Der Verfasser bemängelt weiter an der Tra-

[7]) Emil Brenning: Graf A. F. von Schack. Bremen 1885.

gödie „Die Pisaner", daß die Größe der Tragik darunter leide, daß das Gegenspiel in zu wenig würdiger Hand liege. Ein weiterer Fehler sei das vorübergehende Verschwinden des Helden von der Bühne nach seiner Gefangennahme. Das Drama „Kaiser Balduin" kranke an der Doppelhandlung und der stofflichen Überladenheit. Der Untergang des Helden wirke mehr kläglich als tragisch.

Einen nur kurzen Hinweis auf das dramatische Schaffen des Dichters enthält der Artikel Hallings[8]). Ganz allgemein rühmt hier der Verfasser die musterhafte Gestaltung Schacks in dieser Kunstgattung und bezeichnet die Dramen, insbesondere die Tragödie „Die Pisaner", als „redende Zeugnisse" von dem bedeutenden dramatischen Wirken des Dichters.

Ausführlicher äußert sich wieder 1887 Ernst Ziel[9]). Auch er betrachtet das Trauerspiel „Die Pisaner" als das beste Drama Schacks. „Timandra" sei freilich auch eine Tragödie von Kraft und Größe. Die Trauerspiele „Kaiser Balduin" und „Gaston" aber brächten nicht die gleiche „Erhabenheit historischer Anschauung" zur Darstellung. Dem Drama „Atlantis" fehle es am „echten Pathos der Überzeugung". Der Aufbau sei locker und „leichtfertig", die Sprache vielfach geschraubt und überspannt. Dies sei umso verwunderlicher, als alle übrigen Dramen sich durch „strenge Schönheitslinie der Komposition und das Maßvolle des Vortrags auszeichnen, fern von überschwenglicher Kraftdynamik und schönrednerischer Jambendeklamation". An dem Trauerspiel „Heliodor" rühmt Ziel die sichere, konsequent durchgeführte Gestaltung der Charaktere und besonders die großartige Darstellung der eleusischen Mysterien, die er als den Glanzpunkt Schackscher Dichtung hinstellt. Am Ende seiner Ausführungen gibt der Verfasser eine Gesamtcharakteristik des dramatischen Schaffens des Dichtergrafen. Es sei nur in wenigen Fällen volle und ganze Dramatik. Tendenziöse und allegorische Momente legten vielfach die Handlung lahm. Nur die Tragödien „Die Pisaner" und „Timandra" hätten „bühnliches" Leben und „dramatischen Nerv". Nicht die Charaktere seien bei Schack das Ursprüngliche, sondern die Ideen. Die Methode seines Gestaltens sei mehr sentimental als naiv im Sinne Schillerscher Terminologie.

---

[8]) C. Halling: A. F. Graf von Schack in: Archiv für das Studium der neuen Sprachen u. Literaturen. 74. Band, 1. Heft. Braunschweig 1884.

[9]) Ernst Ziel: Literarische Reliefs. 2. Reihe. Leipzig 1887.

Im folgenden Jahre nimmt Manssen zu dem Grafen Schack als Dichter Stellung[10]). Er räumt der Tragödie „Die Pisaner" die erste Stelle unter den Dramen des Dichters ein und nennt sie ein Werk, dessen dramatische Kraft niemand leugnen könne und in dem richtige Charakterzeichnung mit tragischer Tiefe wetteifere. Alle Einwände, die bereits von anderer Seite erhoben wurden, halte er für ungerechtfertigt. Die Ereignisse im Drama seien genugsam motiviert und scharf gezeichnet. Fast auf gleicher Stufe mit dem erstgenannten Drama stehe das Trauerspiel „Timandra". Manssen rühmt an ihm die erhabene Figur der Titelheldin und bezeichnet ihren Kampf als höchst tragisch. Der einzige Fehler liege darin, daß die Handlung durch die Nebenpersonen zu sehr zerteilt würde. Der Verfasser entschuldigt aber diesen Mangel sofort wieder durch die Bemerkung, daß er sich schwer vermeiden ließe. An der Tragödie „Gaston" hebt er zwei Szenen hervor: die Begegnung Gastons mit seiner Braut nach der Entdeckung des Verrates und später das Zusammentreffen des Helden mit der befreiten Jugendgespielin Lena im Turm. Das Trauerspiel „Kaiser Balduin" leide an mehreren Fehlern. Die dramatische Handlung werde durch „epische Zwischensätze" gestört und die Einheit des Geschehens unterbrochen. Die gleichen Gebrechen besitze nach seiner Meinung auch das Drama „Heliodor". Der Stoff eigne sich mehr zu einer epischen als dramatischen Bearbeitung. Die lyrischen Teile des 5. Aktes unterbrächen trotz ihrer wunderbaren Schönheit den Gang der Handlung und seien zur Aufführung nicht geeignet. Die Tragödie „Gerbert und Walpurga" enthalte zu viele Verwandlungen. Die Aufmerksamkeit werde zu oft auf Nebenumstände abgelenkt, und der Zufall spiele eine zu große Rolle. Trotzdem besitze das Stück viele und hohe Vorzüge. Manche Szenen seien von außerordentlicher Wirkung, so die Straßenszenen, welche dem Ganzen eine „wunderbare Frische und Nebenfülle" gäben. Die gleiche „Originalität" zeige auch das Drama „Atlantis". Der Einakter „Der Johanniter" erfährt keine Beurteilung, nur eine Wiedergabe des Inhalts.

Eine mehr allgemeine Kritik der Dramen Schacks enthält der Aufsatz Gottschalls in Lindaus Monatsschrift „Nord und Süd"[11]). Sie seien seinen anderen Dichtungen

[10]) W. J. Manssen: A. F. Graf von Schack, ein poetisches Charakterbild. Stuttgart 1888.

[11]) A. Gottschall: A. F. Graf von Schack in: „Nord u. Süd", Deutsche Monatsschrift, hrsgb. von Paul Lindau. 70. Bd., Heft 208. Breslau 1894.

nicht gleich zu erachten, so edel auch die Sprache und so kunstgerecht auch ihr Aufbau sei. Es fehle ihnen der dramatische Nerv, und die Motivierung gehe oft nicht tief genug. In dem Trauerspiel „Die Pisaner" sei der Gegensatz der Hauptcharaktere zwar echt dramatisch, aber doch nicht genug durchgeführt, da Ruggieri für den dramatischen Effekt die Trümpfe aus der Hinterhand zu früh ausspiele. Das Stück sei auch im Ganzen gesehen in eine „etwas zu grelle Beleuchtung" gerückt. Von den anderen Dramen hebt der Verfasser nur „Heliodor" und „Atlantis" hervor. Beide werden als „wahre Gedanken-Dichtungen" bezeichnet und „Atlantis" der Charakter einer „Gedankensymphonie" verliehen.

Ganz allgemein ist auch die Kritik von Leo Berg[12]) gehalten. Schacks Dichtungen seien „nicht an der Glut der Leidenschaft entzündet und seine Gestalten nicht vom Leben geboren", sondern „mehr symbolische Figuren".

Ausführlicher äußert sich zwar wieder Leimbach[13]). Jedoch enthält seine monographische Broschüre fast nur eine Inhaltsangabe der Dramen. In einer Fußnote bemerkt der Verfasser zu dem Drama „Timandra", daß die Charakteristik der Personen und die Motivierung der Ereignisse vom Dichter hinreichend durchgeführt sei. Die tragische Schuld der Heldin in der Tragödie „Walpurga" liegt nach Ansicht Leimbachs in dem Bruch der Klostergelübde.

Die bisher eingehendste Besprechung der dramatischen Kunst Schacks gibt die Arbeit Weigts[14]). Da sie im großen und ganzen das gleiche Urteil wie die vorausgegangenen Kritiken enthält und eine referierende Wiedergabe ihrer Grundideen hier einen zu breiten Raum beanspruchen würde, soll sie später in innerem Zusammenhang mit meinen Ausführungen beurteilt werden[15]).

Die bisherigen Kritiken über Schacks Dramen wurden mit Absicht ausführlich dargelegt, um ihre Beschaffenheit besser erkennen zu lassen. Wie die nachfolgende Untersuchung zeigen wird, kranken sie alle an dem gleichen Fehler. Dieser liegt darin, daß alle Dramen einzeln und nur von außen betrachtet werden. Wo etwas tiefer

---

[12]) Leo Berg: Zwischen zwei Jahrhunderten. Gesammelte Essays. Frankfurt a. M. 1896.

[13]) K. L. Leimbach: Die deutschen Dichter der Neuzeit und der Gegenwart. Bd. 9. Frankfurt a. M. 1903.

[14]) A. Weigt: A. F. Graf von Schack als Dramatiker. Diss. Breslau 1921.

[15]) Vgl. die Untersuchung über die innere Form der Dramen.

gegangen wird, sind schiefe Urteile das Ergebnis. Es fehlt ihnen die Totalschau, der Blick vom Dichter aus. Diese Lücke auszufüllen, soll der Zweck der nachfolgenden Ausführungen sein. Sie sollen versuchen, den Zusammenhang zwischen Dichter und Dichtwerk näher zu beleuchten und damit ein tieferes Verständnis der Dramen zu ermöglichen.

II. Teil: Die Analyse der Dramen.

Die Analyse, welche die Grundlagen für ein tieferes Eindringen in Gehalt und Form der Dramen schaffen soll, verfolgt einen doppelten Zweck. Neben einer kurzen Inhaltsangabe enthält sie gleichzeitig alle wesentlichen Punkte, die bei der Betrachtung der Dramen eine Rolle spielen und auf die in den folgenden Untersuchungen näher eingegangen werden wird. An Stelle der Begriffe Haupt- und Nebenhandlung vermittelt die Darstellung des Widerstreites von Spiel und Gegenspiel einen besseren Einblick in den Aufbau und die Handlungsführung der einzelnen Dramen.

Das Trauerspiel „Die Pisaner" behandelt den gleichen Stoff wie Gerstenbergs Tragödie „Ugolino". Beide beziehen sich auf den Inhalt des 33. Gesanges von Dantes „Inferno". Sie unterscheiden sich aber wesentlich in der Idee und ihrer Durchführung. Zwar endet der dramatische Ablauf in beiden mit einer seelischen Läuterung der Helden. Während aber Schacks Ugolino lediglich eine sittliche Erneuerung seiner Seele erfährt, seine Schuld erkennt und den Tod als Sühne ansieht, trägt das Ende von Gerstenbergs Drama eine mehr religiöse Note. Das Jenseits wird als Ziel des diesseitigen Lebens und der Tod als Übergang zur Seligkeit erkannt.

Deutlicher wird der Unterschied in beiden Tragödien durch die Darstellung des dramatischen Geschehens. Gerstenbergs Drama behandelt nur das grauenvolle Ende Ugolinos und seiner Söhne, während Schack Kampf und Untergang seines Helden darstellt. Die seelische Grundhaltung der Mittelpunktsfigur Gerstenbergs ist fast ausnahmslos passiv, leidend. Schack dagegen läßt seinen Helden mit seinen Söhnen aktiv, kämpfend und handelnd auftreten. Tragik und Handlung beziehen sich im Drama Gerstenbergs im wesentlichen auf innere, seelische Vorgänge. In der Tragödie Schacks aber erzeugen Erleb-

nisse, Ereignisse und Taten mit ihren Folgewirkungen eine lebensvolle Handlung. Gerstenbergs Trauerspiel ist somit der Typus der rein seelischen Wellenhandlung, ein Zustandsdrama, die Tragödie Schacks dagegen eine ausgesprochene Folgehandlung mit synthetisch-progressivem Charakter.

Ein weiterer Unterschied ist in den auftretenden Hauptpersonen zu erblicken. Zwar sind es dem Namen nach die gleichen Gestalten. In beiden Tragödien beherrschen der Graf Ugolino und sein Gegner, der Erzbischof Ruggieri, die Handlung. Nur ihr Verhältnis zueinander ist verschieden gezeichnet. Wohl sind sie in beiden Dramen erbitterte Feinde. Auch das Motiv ihrer Feindschaft gleicht sich im wesentlichen. Während aber nach der Vorgeschichte in Gerstenbergs Drama beide ehemals Freunde waren und erst die gemeinsame Liebe zu Gianetta sie entzweite, sind sie bei Schack von vornherein Todfeinde. Außerdem ist in Gerstenbergs Drama Ugolino der glückliche Nebenbuhler, und Ruggieris satanisches Ränkespiel erscheint als Akt von Neid, Mißgunst und verschmähter Liebe. Dagegen erringt in Schacks Trauerspiel nicht Ugolino, sondern Ruggieri die Hand der Geliebten, und erst der Verlust Blancas auf der Flucht vor dem Hasse Ugolinos weckt in Ruggieri die Rachgier.

Ferner sind auch die Charaktere verschieden, fast gegensätzlich gezeichnet. In Gerstenbergs Drama ist Ugolino der Befreier Pisas vom Joche des Tyrannen, der Liebling des Volkes, dem alles zujubelt, und erst der von Ruggieri absichtlich wachgerufene Ehrgeiz läßt ihn schuldig werden. Bei Schack aber ist Ugolinos Handeln von vornherein von seiner Herrschsucht diktiert und steht in keinem direkten Zusammenhange mit seinem Verhältnis zu Ruggieri. Auch ohne diesen, auch ohne jenes bittere Erlebnis mit Blanca hätte Ugolino seine ehrgeizigen Pläne verfolgt, wobei das Motiv allerdings insofern vom Dichter idealisiert erscheint, als nicht nur Egoismus ihn leitet, sondern auch ein edleres Ziel, die Einigung des zerrissenen Vaterlandes, von ihm erstrebt wird. Desgleichen ist Ruggieri verschieden gezeichnet. Zwar ist er in beiden Dramen der ränkevolle Bösewicht. Während er aber bei Gerstenberg von jeher neidvoll und tückisch auf Ugolinos Verderben sinnt, wird er nach Schack erst nach dem Verlust der Geliebten zum rachsüchtigen Teufel, dem nach seinem eigenen Ausspruch die Rachsucht alles menschliche Empfinden erstickte.

Auch das entscheidende Erlebnis, die Liebe zu Gianetta bzw. Blanca, wirkt sich bei beiden Hauptgestalten

verschieden aus. Während es in Gerstenbergs Trauerspiel nur einseitig als Ursache wirkt und nur Ruggieri zu seinen Racheplänen aufstachelt, bildet es bei Schack die gemeinsame psychologische Grundlage für die entscheidenden Folgewirkungen im Drama. Spieler wie Gegenspieler handeln bewußt und unbewußt unter dem Einfluß jenes für sie bitteren Erlebnisses. Die Liebe zu Blanca, für beide mit Schmerz, Bitterkeit und Verzweiflung verbunden, ist der tiefste Beweggrund für alles spätere Handeln. Insofern also ist die psychologische Basis in Schacks Drama ungleich schärfer und einheitlicher gewahrt.

Grundverschieden ist der dramatische Aufbau in beiden Dramen, so offensichtlich, daß es kaum einer besonderen Erwähnung bedarf. Gerstenbergs Trauerspiel (1768) verrät bei allem inneren Sturm- und Dranggeist eindeutig den Einfluß des französischen Klassizismus und wahrt streng die bekannten Regeln der französischen Tragödie, die Einheit des Ortes, der Handlung und der Zeit. Schacks Drama (1872), über 100 Jahre später entstanden, zeigt die freieren Formen der von dem französischen Klassizismus befreiten Folgezeit.

Spiel und Gegenspiel im Drama „Die Pisaner" werden von Ugolino und Ruggieri getragen. Aus der gemeinsamen Liebe zu der schönen Blanca, ergeben sich die Motive ihres Handelns im Drama, auf Seiten Ugolinos tiefe Enttäuschung, daraus entspringender Haß, auf Seiten Ruggieris eine ins Unmenschliche gesteigerte Rachsucht. Der zwischen beiden ausbrechende Kampf bildet das Grundthema des Dramas. Äußerlich gesehen erweist er sich als ein reiner Kampf um die alleinige Macht in Pisa. Innerlich betrachtet aber ist er die leidenschaftliche Auseinandersetzung und Abrechnung mit dem verhaßten einstigen Nebenbuhler. Der bei weitem aktivere Teil ist Ruggieri, dessen Ziel die gänzliche Vernichtung des Gegners ist. Ugolinios Haß ist zwar auch stets wach. Der Held ahnt auch irgendwie die Gegnerschaft Ruggieris, ist aber doch bereits in gewissem Sinne durch die Beseitigung des einstigen Mitregenten befriedigt. Der von Ruggieri unterirdisch geführte Kampf führt über zwei Etappen zum Siege über den Todfeind. Eine Empörung zwingt Ugolino, die strategisch wichtige St. Martinshöhe mit den dort befindlichen Kornspeichern in Brand zu setzen. Die ausbrechende Hungersnot raubt ihm die Liebe des Volkes, die sich Ruggieri zuwendet, der sie sich durch eine scheinbar großherzige Mildtätigkeit zu erringen weiß. Gefährlicher wird Ugolino ein anderer Umstand. Genua, die alte Feindin Pisas, mit der es seit Jahren in Streit

liegt, bietet bei Zahlung einer Goldsumme Frieden an. Ugolino weist das demütigende Angebot schroff ab. Der Rat, obgleich kriegsmüde, schließt sich notgedrungen an, weil die Summe nicht aufgetrieben werden kann. In diesem Augenblick schenkt Ruggieri, wiederum in scheinbar hochherziger Gesinnung, der Stadt sein gesamtes Vermögen und ermöglicht so die Zahlung der Summe. Ugolino, vom Rate überstimmt, will mit Gewalt vorgehen. Da läßt Ruggieri die Maske fallen und tritt offen gegen Ugolino auf, der mit seinen Söhnen überwältigt, in den Turm geworfen und dem Hungertode überantwortet wird. Ruggieri selbst aber erfreut sich nicht lange seines Sieges. Quälende Reue und ausbrechender Wahnsinn führen auch sein Ende herbei.

Zum Helden treten von den übrigen Personen des Dramas seine Gattin und seine Söhne mit Ausnahme Guelfos, zu Ruggieri die anderen Feinde Ugolinos, die Ghibellinen. Dem Spiel und Gegenspiel der Hauptfiguren nebengeordnet erscheint das Freundespaar Guelfo—Ato. Seine Bedeutung liegt in dem psychologisch bedeutsamen Gegensatz, den das Freundschaftsverhältnis der Söhne zu der Feindschaft der Väter bildet. Guelfo ist der Sohn Ugolinos und Ato der heimliche Sohn Ruggieris. Beide werden von ihren Vätern abgöttisch geliebt, Ato aber auch gleichzeitig von Ugolino aus einer unbewußten Abneigung heraus gehaßt. Diese gefährliche Doppelstellung Atos schließt das für den dramatischen Auftrieb wichtige erregende Moment in sich und verleiht der Handlung eine gesteigerte Dynamik. Das Spannungsmoment erlangt in der Bluttat Ugolinos, der in einem Anfall von Jähzorn Ato niederstößt, seine psychologische Höhe und den natürlichen Ausgleich.

Eine wesentlich andere Struktur im Hinblick auf Spiel und Gegenspiel zeigt Schacks Drama „Kaiser Balduin". Im Gegensatz zu Ugolino besitzt der Held keinen scharf in Erscheinung tretenden Gegenspieler. Die Feindschaft gegen den Grafen Balduin von Flandern wird von mehreren Personen getragen, wenn auch Ivo gegen Ende des Dramas den tragischen Ausgang entscheidend beeinflußt. Hieraus geht hervor, daß Spiel und Gegenspiel nicht die gleiche überragende Stellung im Drama einnehmen wie die Auseinandersetzung zwischen Ugolino und Ruggieri. Das liegt an der andersgearteten Feindschaft Balduin—Ivo. Sie besitzt nicht die tiefen psychologischen Voraussetzungen wie die Gegnerschaft Ugolino—Ruggieri. Es fehlt ihr das entscheidende gemeinsame Erleben, aus dem die gleichen Beweggründe er-

wachsen. Balduin hegt zuerst überhaupt keine feindlichen Gefühle gegen den damaligen Edelknecht, verliert ihn sogar lange Zeit aus dem Auge. Erst das spätere Verhalten Ivos trägt ihm die Feindschaft seines ehemaligen Herrn ein. Das dramatische Geschehen läßt, wenn auch unvollkommen, erkennen, daß der zu Beginn der Handlung von Balduin verweigerte Ritterschlag die Feindschaft Ivos nicht allein erklärt. Ivos Verhalten gegen Ende des Dramas wird offensichtlich mehr von seinem Ehrgeiz und Egoismus, teilweise auch von der Furcht diktiert als von jenem Groll über den damals verweigerten Ritterschlag. Außerdem bedingen die Beweggründe, die zu verschiedenen Zeiten entstehen und nicht gleichzeitig auftreten, eine weniger stark hervortretende Leidenschaftlichkeit in dem Verhalten der beiden Gegner zueinander. Eine zwangsläufige Folgeerscheinung ist die weniger straffe Handlungsführung und die geringere Konzentration des dramatischen Geschehens. Indem sich der Held mehrerer Feinde erwehren muß, zersplittert die Handlung in kleinere Teilaktionen, die den dramatischen Ablauf weitmaschiger und dadurch weniger wirkungsvoll werden lassen. Auch vom Standpunkte des tragischen Geschehens aus ergibt sich ein wesentlicher Unterschied, der die Strukturverschiedenheit beider Dramen erneut beleuchtet. Graf Ugolino muß seine Machtstellung erkämpfen, und erst im Verlaufe dieses Kampfes wird er schuldig. Ganz anders ist das Verhalten des Grafen Balduin. Er hat seine Macht im wesentlichen bereits zu Beginn des Dramas errungen. Seine Feinde sind zwar ständig bemüht, sie ihm wieder streitig zu machen, vermögen aber doch nichts zu erreichen. Balduin braucht also nur noch darauf bedacht zu sein, die erkämpfte Macht zu halten. Dadurch bekommt seine Stellung einen mehr defensiven Charakter. Er erscheint zuerst in verhältnismäßiger Ruhe. Sein späteres aktives Auftreten wird ihm im Gegensatz zu Ugolino aufgezwungen.

Auch der Sinn des dramatischen Geschehens ist in beiden Dramen verschieden. In der Tragödie „Die Pisaner" läßt er sich auf die kurze Formel bringen: Hüte dich vor der Leidenschaft; sie stürzt dich in Schuld und Untergang! Das Trauerspiel „Kaiser Balduin" dagegen versinnbildlicht den alten Spruch: Alle Schuld rächt sich auf Erden! Dadurch erhält diese dramatische Handlung im Gegensatz zu der ersten Tragödie einen mehr analytischen Charakter, insofern, als eine vor Beginn des dramatischen Geschehens begangene Schuld im Verlauf des Dramas gesühnt wird.

Ferner ist in dem Geschick des Grafen Balduin gegenüber dem Ugolinos eine Vertiefung des tragischen Momentes zu erblicken. Balduins Lebensschiff wird durch seine eigene Tochter Johanna, um deretwillen er die Schuld auf sich geladen hat, zum Scheitern gebracht, während die Schuld Ugolinos seiner Leidenschaft entspringt und nur dadurch tragisch wirkt, daß gleichzeitig im Unterbewußtsein das Liebesmotiv mitschwingt.

Schließlich hat auch die Frage der historischen Grundlagen eine andere Lösung gefunden. Trägt die Tragödie „Die Pisaner" im großen und ganzen historischen Charakter, so sind in dem Trauerspiel „Kaiser Balduin" nur noch die Namen von einzelnen Personen einschließlich des Titelhelden geschichtlich bedingt, während der Dichter sonst mit den geschichtlichen Ereignissen ziemlich willkürlich verfährt.

Spiel und Gegenspiel ruhen im Gegensatz zu der Tragödie „Die Pisaner" in dem Trauerspiel „Kaiser Balduin" auf verschiedener psychologischer Grundlage. Der Held handelt aus abgöttischer Liebe zu seiner Tochter Johanna. Um ihretwillen hat er bereits vor Beginn der Handlung die Empörung seines Neffen Heinrich als willkommene Gelegenheit benutzt, um durch dessen Hinrichtung die Erbfolge in seinem Lande auf seine Tochter übergehen zu lassen. Die Motive des Gegenspiels dagegen sind Haß, Neid, Mißgunst, Egoismus und Herrschsucht. Auf Seiten des Grafen stehen und kämpfen die Bauern und Bürger seines Landes, die er durch die Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung für sich gewonnen hat. Besondere Treue zeigt sein Kanzler St. Pol. Haß und Rachsucht bringen ihm dagegen die flandrischen Barone entgegen, deren Macht und Raubritterwesen er mit drakonischen Mitteln brach und ausrottete. Am deutlichsten tritt dieser Haß bei dem Ritter Humbert zutage, dessen ganzes Handeln darauf hinausläuft, in einem günstigen Augenblick blutige Rache zu nehmen. Im byzantinischen Feldzuge verrät er den Feinden Balduins, den Bulgaren, einen Schleichweg über das Grenzgebirge in der Hoffnung, dadurch den Untergang des Kaisers herbeizuführen. Nur durch einen Zufall entgeht der Held dem Tode. Während Balduin in Byzanz zu höchsten Ehren gelangt, vollzieht sich in der Heimat ein folgenschwerer Wandel. Seine Tochter, die er als Regentin eingesetzt und zurückgelassen hatte, gerät unter den unheilvollen Einfluß des ehemaligen Edelknechtes Ivo, zu dem sie eine heftige Liebesleidenschaft erfaßt. Balduin hatte, wie erwähnt, zu Beginn der Handlung Ivo den Ritterschlag verweigert und

sich dadurch seinen Haß zugezogen. Ivo benutzt jetzt die Abwesenheit des Helden und schlägt sich auf die Seite der flandrischen Barone, um mit ihrer Hilfe Balduin zu stürzen und sein Nachfolger zu werden. Johanna verliert jeden Einfluß auf die Geschicke des Landes. Sie ist neben dem Kaiser die tragische Person in diesem Drama und dazu ausersehen, ihren eigenen Vater dem Schafott zu überantworten. Der unglückliche Ausgang des byzantinischen Feldzuges veranlaßt Balduin zur Rückkehr. Als Pilger verkleidet erscheint er wieder in Flandern. Seine Getreuen erkennen ihn zwar, stellen sich auch wieder auf seine Seite, aber der Kampf ist vergebens. Ivo erfährt von seiner Ankunft und nimmt ihn trotz aller Gegenwehr gefangen. Auf sein Betreiben unterschreibt Johanna, der er den zurückgekehrten Helden als Doppelgänger und Betrüger hinstellt, unwissend das Todesurteil gegen ihren eigenen Vater. Damit ist das Schicksal Balduins besiegelt. Er stirbt auf dem Schafott, ehe Johanna ihren Irrtum erkennt und seine Getreuen zur Rettung herbei eilen können.

Starke Ähnlichkeit mit der ersten Tragödie verrät in technischer Hinsicht das Trauerspiel „Gerbert und Walpurga". Auch hier erweist sich das dramatische Geschehen als eine Zielhandlung von synthetisch-progressiven Charakter. Ferner stimmt die Sinngebung beider Dramen überein. Ein struktueller und zugleich natürlicher Unterschied ergibt sich nur insofern, als Spiel und Gegenspiel sich nicht wie in der Tragödie „Die Pisaner" auf ein entscheidendes Erlebnis als gemeinsame Grundlage des dramatischen Ablaufs beziehen und der Ehrgeiz Gerberts sich nicht wie bei Ugolino auf politische Macht erstreckt, sondern auf wissenschaftlichen Ruhm und Ansehen.

Bezüglich der Behandlung des tragischen Momentes dagegen gleichen sich „Gerbert und Walpurga" und „Kaiser Balduin". In beiden erfährt es gegenüber dem Drama „Die Pisaner" eine wesentliche Vertiefung und Bereicherung. Beide Helden werden durch allernächste Angehörige ins Unglück gestürzt. Allerdings erhält das tragische Moment in dem Drama „Gerbert und Walpurga" dadurch eine gewisse Abschwächung, daß Walpurga nicht wie Johanna die Ursache des Unterganges des Helden wird.

Ähnlich wie in dem Trauerspiel „Kaiser Balduin" werden auch in diesem Drama Spiel und Gegenspiel von verschiedenen Beweggründen getragen. Die seelische Grundlage für das Handeln des Helden bildet sein schon er-

wähnter Ehrgeiz, sein leidenschaftliches Verlangen nach wissenschaftlichem Ruhm. Vor allem ist er bestrebt, eine Formel zu finden, um künstliches Gold herzustellen. Dieses rastlose Streben, das ihn in den Verdacht der Schwarzkunst bringt, ferner seine Neigung zum Luthertum und sein Eintreten für die verfolgten Juden, trägt ihm die Gegnerschaft seiner Feinde ein, an deren Spitze Ahnfeld, der Vorsitzende des Schöppenstuhls, und Burkhard, ebenfalls ein Lehrer an der Hochschule, stehen, während die Studentenschaft begeistert zu ihrem Lehrer aufschaut. Das Motiv der Feindschaft der beiden ist Neid und Mißgunst, wozu später bei Ahnfeld noch Eifersucht hinzutritt. Durch einen Glücksfall gelangt Gerbert zu großem Reichtum. In seiner Sterbestunde schenkt ihm ein zu ihm geflüchteter, schwerverletzter Jude sein gesamtes Vermögen mit der Bedingung des unbedingten Schweigens bezüglich der Herkunft dieses Reichtums. Gerbert erfüllt den Wunsch des Sterbenden, muß aber nun auch weiter schweigen, als man beginnt, diesen Reichtum seiner geheimen Kunst zuzuschreiben. Hierin liegt die tragische Verwicklung im Drama. Eigene Schuld führt den Untergang des Helden herbei. Die aufflammende Leidenschaft zu der schönen Italienerin Olympia, die vorübergehend in der Stadt auftaucht, erregt die Eifersucht seiner Gattin Walpurga, die aus Liebe zu Gerbert seinerzeit heimlich aus dem Kloster geflohen war, um seinetwillen ihr Gelübde gebrochen und den Fluch ihrer Eltern auf sich genommen hatte. Als alle Versuche, Gerbert wieder zurückzugewinnen, vergeblich sind, verrät sie in ihrer Verzweiflung das Geheimnis ihres Gatten dem Gericht, um Rache zu nehmen. Eine Nachsuchung an Ort und Stelle fördert das Gold, den Schlüssel zu Baruchs Haus und auch seine Leiche zu Tage. Dieses Ergebnis belastet Gerbert schwer. Man glaubt ihm den wahren Sachverhalt nicht. Er wird zum Tode verurteilt und gefangen gesetzt. Umsonst ist das feurige Eintreten der Studenten, umsonst auch das herzzerreißende Flehen Walpurgas. Das entlastende schriftliche Schuldbekenntnis des wahren Mörders, der es in seiner Sterbestunde durch seinen Jungen zu Ahnfeld bringen läßt, zerreißt Olympia, um sich an Gerbert, der im letzten Augenblick noch zu Walpurga zurückgefunden hat, zu rächen. Damit ist das Schicksal des Helden besiegelt. Er stirbt auf dem Schafott, während Walpurga in Reue und Wahnsinn zu Grunde geht.

Das Trauerspiel „Der Johanniter" behandelt das Schicksal zweier Liebenden. Auch dieses Drama ist eine Zielhandlung von synthetisch-progressivem Charak-

ter. Es hat in einer Beziehung große Ähnlichkeit mit der Tragödie „Die Pisaner". Hier wie dort spielt das Liebesmotiv eine Rolle. Hier wie dort begegnen wir zwei Nebenbuhlern. Nur ihr Verhältnis zu einander ist verschieden. Ugolino und Ruggieri hassen sich seit langem gleich tief. Oberst Sternberg, der Held des Dramas „Der Johanniter", und sein Nebenbuhler, der Erbgraf Theobald, zeigen nicht die gleiche Feindseligkeit. Theobald wird in den Augen Sternbergs zunächst nicht als Rivale angesehen, weil der Oberst erst später durch einen Zufall von der Liebe Theobalds zu Katharina erfährt. Infolgedessen hegt er gegen den Erbgrafen auch keine feindseligen Gefühle. Aber auch später ändert sich an diesem Verhalten des Helden nichts. Theobald wird von Sternberg nicht als ernsthafter Rivale eingeschätzt. Die eifersüchtige Abneigung ist also nur einseitig auf den Erbgrafen beschränkt. Während ferner Ugolino und Ruggieri aus gemeinsamen Erlebnis heraus unmittelbare Gegner sind, ist Theobald nur rein zufällig und mittelbar der Gegner des Obersten. Denn innerlich gesehen ist der eigentliche Feind des Helden und seiner Geliebten der Standesdünkel des Herzogs. Der Erbgraf ist nur das zufällige Werkzeug in der Hand des Schicksals.

Verschieden ist auch die Sinngebung der beiden Dramen. Wohl warnen beide durch ihren Inhalt vor den verderblichen Folgen der Leidenschaft, doch mit dem Unterschied, daß in der Tragödie „Der Johanniter" nur der Nebenbuhler durch seine Leidenschaft das Unglück über den Helden und seine Geliebte heraufbeschwört und nicht der Held selbst. Aber damit ist der gedankliche Gehalt dieses Dramas nicht erschöpft. Vielmehr ist als tieferer Sinn des dramatischen Geschehens die Absicht des Dichters zu erkennen, den Standesdünkel und die Engherzigkeit der damaligen Fürsten — das Stück spielt in der Mitte des 18. Jahrhunderts — zu brandmarken.

Das historische Moment ist hier zum ersten Mal überhaupt nicht berücksichtigt.

Dagegen erfährt das tragische Moment und damit das Schuldproblem gegenüber den früheren Dramen eine weitere Bereicherung. Hatten bisher alle Helden eine Schuld auf sich geladen, entweder bereits vor Beginn der Handlung oder aber während ihres Verlaufs, so geht der Held jetzt völlig schuldlos zu Grunde und erscheint als unschuldiges Opfer der Verhältnisse.

Spiel und Gegenspiel beruhen auch hier auf verschiedener Grundlage. Der Held handelt aus Liebe zur Herzogstochter. Dieser Liebe steht entgegen der Standes-

dünkel des Landesherrn, der seine Tochter bereits dem französischen Königssohn zugedacht hat. Als letzte Rettung sehen die Liebenden die Flucht ins Ausland an. Oberst Sternberg trifft entschlossen die letzten Vorbereitungen. In der Tracht eines Johanniters, in welcher er bisher heimlich des Nachts in die Gemächer Katharinas gekommen ist und dadurch das Gerücht vom Auftauchen eines Gespenstes im Schloß hervorgerufen hat, will er seine Geliebte entführen und mit ihr fliehen. Der Fluchtversuch mißglückt. Erbgraf Theobald, der von Katharina in seinem Liebeswerben abgewiesen worden ist und in dem Obersten den Nebenbuhler ahnt, erhält in der fraglichen Nacht vom Herzog heimlich den Befehl, die Wache vor den Gemächern der Herzogstochter zu übernehmen, um dem Gespenst auf die Spur zu kommen. Er erkennt in dem auftauchenden Johanniter den Obersten und zwingt ihn zum Zweikampf, in dessen Verlauf der Held fällt. Katharina endet durch Freitod.

Das Trauerspiel „Der Johanniter" stellt in gewisser Beziehung den Übergang zu einer zweiten Gruppe von Tragödien dar, zu denen die Dramen „Gaston", Heliodor", „Atlantis" und „Timandra" gehören. Der Unterschied zur ersten Gruppe ist in der wesentlich anderen Struktur zu erblicken.

Schon die Tragödie „G a s t o n" weist diese völlig andere Komposition auf. Der Handlungsverlauf ist nach Anlage und den treibenden Faktoren bei weitem verwickelter. Zwar ist auch dieses Trauerspiel im großen und ganzen eine Zielhandlung von synthetisch-progressivem Charakter. Doch ist das Verhältnis von Spiel und Gegenspiel hier anders als in den früheren Tragödien. Das Schicksal Gastons ist fast völlig durch das Einwirken verschiedener Mächte bedingt und ähnelt darin etwas dem unglückseligen Ausgang der Tragödie „Der Johanniter". Ferner erscheint die Stellung des Helden dadurch passiver als die der anderen, daß die Gegenwirkung in diesem Drama nicht von einem deutlich in Erscheinung tretenden Gegenspieler ausgeht. Bis zum Einbruch der Katastrophe ahnt der Held kaum die Wühlarbeit seiner Feinde.

Inwieweit das tragische Moment anders verwandt worden ist, wird die weitere Untersuchung ergeben.

Das historische Moment ist in den Hintergrund gedrängt und gibt nur den äußeren Rahmen für die Handlung ab.

Die Grundlage des dramatischen Aufbaus in dem Trauerspiel „Gaston" bildet der Wendepunkt in dem Leben des Helden, des Grafen Gaston von Lucerna: Die

Übernahme der Herrschaft als Nachfolger seines verstorbenen Oheims, sein Gelübde: Schutz den Waldensern und das Versprechen: Nie Vasall eines anderen Herrn zu werden. Die treibenden Faktoren im Handlungsverlauf, die das tragische Schicksal des Helden bedingen, sind verschiedener Natur. Entscheidend jedoch bleibt das Liebesmotiv. Den Helden verbindet bereits vor Beginn der Handlung mit Lena, der Pflegetochter des waldensischen Seelsorgers Andrea, eine reine Jugendliebe. Dieses Verhältnis wird innerlich zerstört durch das Aufflammen einer tiefen Leidenschaft Gastons zu Jolantha, der schönen Tochter des Herzogs von Savoyen, überdies freiwillig von Lena selbst aus einem hochherzigen Entschluß heraus gelöst. Lena glaubt, Gaston nicht ebenbürtig zu sein. Das Interesse des Landes und der Heimat erfordere die Trennung. Gastons Leidenschaft zu Jolantha trägt den Keim der Verwicklung in sich. Trotz eines unbewußten Wiederstrebens bezahlt der Held den Preis um Jolanthas Hand mit seiner Unabhängigkeit. Diese Tat Gastons bildet den Ansatzpunkt, von welchem aus das Gegenspiel schicksalhaft ins weitere Leben des Helden eingreift und sein tragisches Ende veranlaßt. Träger dieses Gegenspiels ist die katholische Kirche mit ihren Dienern. Ihre Absicht, die Sekte der Waldenser mit Feuer und Schwert auszurotten, wird auch für Gaston verhängnisvoll. Spiel und Gegenspiel sind durch den sonst unbedeutenden Herzog Philibert von Savoyen, den Vater der schönen Jolantha, verbunden. Dieser Herzog erscheint durch peinigende Selbstvorwürfe und durch den Verlust seines einzigen Sohnes Karl, der im Kampfe mit den Ungläubigen spurlos verschwand, innerlich gebrochen. Er steht völlig unter dem verhängnisvollen Einfluß seines Beichtvaters Ignatio und somit der katholischen Kirche. Um Jolantha zu erringen, wird Gaston Vasall dieses Mannes, wenn auch mit der Einschränkung, daß er nur zur Heeresfolge und zur Zinsschaft verpflichtet sei. Den Bemühungen des Beichtwaters und besonders den Einwendungen eines von Rom gesandten Kardinals gelingt es nach langem Widerstreben des Herzogs, ihn zur Einführung der Inquisition in seinem Lande zu bewegen. Dieser Entschluß zeitigt auch für Gaston ungeahnte Folgen. Kaum hören Ignatio und der Kardinal von der eingegangenen Lehnsverpflichtung Gastons, als sie sofort den Herzog auf einen alten Vertrag hinweisen, wonach auch die Vasallenstaaten dem Vorgehen des Herzogs in Sachen der Religion Folge zu leisten haben. Tief erschrocken wehrt sich der Herzog gegen diese Zumutung eines Ver-

tragsbruches. Erst dem eindringlichen Zureden der Priester, die ihm von neuem durch Ausmalen der Qualen im Jenseits gefügig zu machen versuchen, und vor allem durch die Errettung seines Sohnes, der, soeben aus jahrelanger Gefangenschaft heimgekehrt, sich als ein fanatischer Verfechter der katholischen Kirche offenbart, gelingt es endlich, den Herzog mürbe zu machen. Willenlos überläßt er dem Sohne die Ausführung seines Entschlusses. Von den widerstreitendsten Empfindungen gepackt, vernimmt Gaston den verhängnisvollen Wandel der Dinge. Entsetzen, Angst und Sorge um das Schicksal der ihm anvertrauten Waldenser peitschen ihn zu wildem Entschluß auf. Der beginnende Verzweiflungskampf Gastons und der Waldenser endet mit ihrer Vernichtung. Andrea und Lena sterben auf dem Scheiterhaufen. Gaston fällt bei dem verzweifelt kühnen Versuch, sie dem Flammentode zu entreißen, zu Tode getroffen in die Gewalt seiner Feinde und stirbt, wie er gewollt hat, mit dem Schwerte in der Hand, Glauben und Vaterland bis zum letzten Blutstropfen verteidigend.

Mit dem Gegenspiel eng verbunden erscheint die Handlungsweise der übrigen noch nicht erwähnten Personen des Dramas, des ehemaligen Kanzlers Gastons, Baron von Seyssel, und seines Komplicen Dominique, sowie des Markgrafen von Saluzzo. Sie unterstützen aus Egoismus, Haß und Mißgunst die Interessen der katholischen Kirche und benutzen ihren Kampf gegen die Ketzer zur Erringung eigensüchtiger Ziele. Zwischen Spiel und Gegenspiel steht die sympathische Gestalt Thebaldos, des Kanzlers des Herzogs von Savoyen. Sein edler Charakter, sein Kampf gegen die dunklen Intrigen der katholischen Kreise am Hofe des Herzogs und sein ritterlicher Entschluß, mit Gaston den Kampf gegen die Kirche aufzunehmen, weisen ihn mehr auf die Seite des Helden.

Auch das Drama „H e l i o d o r" gehört zum Typus der Zielhandlung. Es ähnelt dem vorhergehenden im Verhältnis von Spiel und Gegenspiel, in der Behandlung des historischen Moments und in der Stellung des Helden. Heliodor kämpft auch nicht gegen einen deutlich in Erscheinung tretenden Gegenspieler. Jedoch tritt er bei weitem aktiver auf und gleicht darin mehr Ugolino und Balduin. Sein Schicksal ist eng verknüpft mit den Kämpfen seines Volkes um die Befreiung aus dem römischen Joche und um die Wiedereinführung des alten Väterglaubens. Die Grundlage der dramatischen Handlung bildet die tiefe Liebe des Helden zu den alten Göttern und zu seiner Heimat. Ziel seines Strebens ist das befreite Vaterland

und der Sieg der alten Götter über den aufkommenden Christenglauben. Aus dieser seelischen Haltung heraus übernimmt er die Führung in der Freiheitsbewegung. Ähnlich wie in dem Drama „Gaston" wirkt auch hier das Liebesmotiv verhängnisvoll. Die Tragik des dramatischen Geschehens ist an die Gestalt der schönen, reinen Makrina, seiner Jugendgespielin, geknüpft. Die Liebe dieser beiden und vor allem der Entschluß Makrinas, den nur aus Zwang angenommenen Christenglauben aufzugeben und wieder zum alten Götterglauben zurückzukehren, bilden den Angelpunkt des tragischen Geschehens. Gleichzeitig ist dieser Entschluß Makrinas der Ansatzpunkt für das Eingreifen des Gegenspiels. Seine Träger sind die Christen, an ihrer Spitze der Bischof Synesius. Weit mehr jedoch als er treten der Bruder Makrinas, Gregor, und der Säulenheilige Nikodemus, zwei fanatische Vertreter ihres Glaubens, in Erscheinung. Gregor vor allem bringt durch seinen Fanatismus das tragische Geschehen ins Rollen und stellt dadurch die Verbindung mit dem Helden her. Nach dem Siege der Freiheitsbewegung über die römischen Unterdrücker und nach der gleichzeitigen Wiedereinführung des alten Götterglaubens sollten nach dem Willen Heliodors beide Glaubensrichtungen friedlich nebeneinander weiter bestehen. Dieser hochherzige Beschluß wird aber durch das fanatische Verhalten der Christen über den Haufen geworfen. Vor allem entfacht die entsetzliche Mordtat Gregors, der seine eigene Schwester beim Tempelfest der Athene in einem Wutanfall niederstößt, einen wilden Kampf zwischen beiden Richtungen, der mit der Vernichtung der Christen endet. Heliodor, der noch vor kurzem die Christen schonen wollte, rottet in seinem Schmerz um den Verlust der Geliebten den verhaßten Christenglauben mit Feuer und Schwert aus. In ihrer höchsten Not rufen die Christen die Goten in das Land, in der Hoffnung, daß Alarich als Christ nur die Hellenen vernichten und dem Christentum wieder zum Siege verhelfen werde. Mit dem Mute der Verzweiflung kämpft Heliodor mit seinen Getreuen gegen die Übermacht der Feinde. Allein jeder Widerstand ist vergebens. Um nicht als Slaven in die Hände der Feinde zu fallen, stürzen sich Heliodor und seine Anhänger in ihr Schwert und sterben so als freie Griechen den Heldentod fürs Vaterland. Der Einfall der Goten macht aber auch die Hoffnung der Christen zunichte. Auch sie fallen der allgemeinen Vernichtung anheim.

Wieder anders ist das Trauerspiel „A t l a n t i s" gestaltet. In seiner Struktur ist auch dieses Drama eine

ausgesprochene Zielhandlung. Das Spiel beginnt mit der Absicht des Helden, des Fürsten Wolfgang, in Amerika mit Gleichgesinnten eine neue Heimat zu gründen. Ausführung und schließliches Scheitern dieses Planes stellen das Grundthema dar. Auf den Fürsten Wolfgang wirken ähnlich wie auf den Grafen Gaston verschiedene Mächte ein. Entscheidend aber bleibt auch hier das Liebesmotiv, die allmählich aufflammende Leidenschaft zu der schönen Gräfin Mathilde, der Gattin des polnischen Grafen Sobanski, der sich mit seinen Polen nur aus Abenteuerlust dem Unternehmen des Fürsten angeschlossen hatte. Diese Leidenschaft bildet den Ansatzpunkt des tragischen Geschehens. An ihr scheitert nicht nur das Werk des Fürsten, sie vernichtet auch ihn selbst. Sein Freitod ist die letzte Folgerung, die er aus dieser Leidenschaft zieht. In drei Stufen wird durch die dramatische Handlung das Scheitern des Aufbauwerkes des Helden sichtbar. Sie lassen zugleich das hemmende Gegenspiel erkennen, das in bestimmten Gestalten die größere Macht der Verhältnisse zum Ausdruck bringt. Die erste Schwierigkeit ruft der Abenteurer De Castro hervor, der nur aus eigensüchtigem Interesse sich dem Fürsten zur Verfügung gestellt hat. Sein Gold weckt die Habgier der Kolonisten und führt zu Mord und Totschlag. Ferner rufen die dauernden Einfälle der Indianer Mutlosigkeit und Mißmut unter den Kolonisten hervor. Ein anderer Fall bringt den Fürsten in Konflikt mit den Spaniern. In seiner hochherzigen Gesinnung hatte er einige zu ihm geflüchtete Neger aufgenommen und dadurch den Groll der Spanier auf sich gezogen, die bei Nichtauslieferung der Sklaven mit Krieg drohen. Entscheidend im Zug der dramatischen Vorgänge ist der letzte Fall, der den Helden zur Aufgabe seines Lebenszieles veranlaßt. Graf Sobanski, mit dem er in ein gespanntes Verhältnis geraten war, wird im Kampf mit den Indianern in einen Hinterhalt gelockt und sendet in der höchsten Not einen Boten um Hilfe. Aus einer flüchtigen egoistischen Regung heraus, durch den Tod des Grafen die Geliebte zu erringen, verweigert der Fürst die Hilfe. Der Tod des Grafen wird nun in der feinfühligen Seele des Helden zum quälenden Schuldempfinden, zumal die Gräfin durch ihre Ablehnung der Werbung des Fürsten diesen noch darin bestärkt. Das Bewußtsein, sein Lebenswerk nicht in dem Sinne, wie er es sich gedacht, vollenden zu können, und dazu das Gefühl, selbst gestrauchelt zu sein und eine Schuld auf sich geladen zu haben, lähmen seine Tatkraft und führen schließlich zu

dem bitteren Entschluß, freiwillig durch den Tod zu sühnen, wogegen er gesündigt hat.

Eine Abweichung von der bisherigen Art des technischen Aufbaus und der dramatischen Gestaltung zeigt die Tragödie „Timandra". Das über die Titelheldin hereinbrechende Unglück wird vom Dichter als Sühne für eine vor Beginn der Handlung begangene Schuld dargestellt. Andererseits befindet sich die Heldin im Gegensatz zu den anderen Dramen dieser Gruppe wieder einem deutlich in Erscheinung tretenden Gegenspieler gegenüber. Spiel und Gegenspiel werden dadurch weit mehr aus dem Gesamtverlauf des dramatischen Geschehens herausgehoben und ähneln insofern sehr dem Spiel und Gegenspiel der ersten Tragödie „Die Pisaner". Das tragische Moment wirkt dadurch doppelt erschütternd, daß der Untergang der Heldin durch die Schuld des eigenen Sohnes heraufbeschworen wird.

Im Mittelpunkt des dramatischen Ablaufs steht Timandra, die hochgeachtete Witwe des edlen Kleombrotus. Die Grundlage des tragischen Geschehens bildet, vergleichbar der Situation in der Tragödie „Gaston", ihr Gelübde, den Sohn zur Ehre des Vaterlandes zu erziehen und ihn zu töten, falls durch seine Schuld dem Vaterland Schaden erwachse. Das tiefe seelische Leid, der Kampf zwischen Pflicht und Mutterliebe werden ihr durch das Gegenspiel aufgezwungen. Seine Träger sind ihr Sohn Pausanias und die Ephoren von Sparta, an ihrer Spitze Thrasymedes. Die Handlungsweise des Pausanias ist diktiert von seinem unbezähmbaren Machthunger und seinem Hang zu asiatischer Pracht und Üppigkeit. Diese beiden Beweggründe führen den Konflikt mit den Ephoren herbei, in den die Heldin mit verwickelt wird. In drei entscheidenden Etappen führt dieser Konflikt zur blutigen Auseinandersetzung zwischen Pausanias und den Ephoren und gleichzeitig auch zur immer weiter schreitenden Entfremdung zwischen Sohn und Mutter. Mit Schrecken muß Timandra trotz ihrer stolzen Freude über die ruhmreichen Taten des heimgekehrten Sohnes feststellen, daß er in der Fremde ein anderer geworden ist, daß er dort die Achtung vor den schlichten Sitten seiner Vorfahren verloren hat. Auch ihre letzte Hoffnung, die Nähe der Jugendgespielin Diotima, der Schwester des noch unmündigen Königs Lysander, für den Pausanias die Regentschaft führt, werde ihn wieder an die Heimat binden, erfüllt sich nicht. Die Fremde hat auch Diotima aus seinem Herzen entfernt. Schwieriger und für Mutter und Sohn bei weitem gefährlicher wird ein anderer Umstand.

Verschiedene Eingriffe des Pausanias in die Rechte der Ephoren veranlassen Thrasymedes zum Vorgehen. Nur durch ihr eigenes Erscheinen gelingt es der Mutter, den Sohn vor der Verurteilung durch den Rat zu bewahren. Das Versprechen, das Timandra dem Rate gibt, den Sohn selbst zu richten, falls er dem Vaterlande Schaden zufüge, bildet wie erwähnt den Ansatzpunkt des tragischen Geschehens. Der Bruch mit den Ephoren und die völlige Entfremdung von der Mutter aber werden durch das Auftauchen Mandanes, der persischen Königstochter, herbeigeführt. Die tiefe Leidenschaft des Jünglings zu ihr und die Bluttat Mandanes, die in einem Anfall von Eifersucht Diotima niedersticht, zerreißen das letzte Band zwischen Pausanias und seiner Heimat. Er gerät völlig in den Bann der Perserin und seines Vertrauten Athamas. Landesverrat ist das Schlußstück seiner tragischen Verblendung und zwingt seine Mutter, die bittere Folgerung aus ihrem Gelübde zu ziehen. Der Kampf zwischen Pausanias und den Ephoren endet mit der Niederlage des Verräters. Auch das Erscheinen der persischen Hilfstruppen ändert nichts mehr an seinem Untergange. Timandra überliefert eigenhändig den Sohn, der sich in den Tempel der Pallas Athene geflüchtet hat, dem Hungertode und bricht bei der Ausübung ihrer schwersten Pflicht sterbend zusammen, während der Sohn freiwillig aus dem Leben scheidet.

Die letzte Gruppe der Schackschen Dramen, zu welcher „Das Jahr Eintausend" und „Syrius" zu rechnen sind, zeigt wiederum eine gänzlich andere Struktur als die bisher erwähnten. Ihr Kennzeichen liegt darin, daß Spiel und Gegenspiel nicht mehr wie bisher den dramatischen Ablauf beherrschen. Der gedankliche Inhalt ist z. B. nicht erschöpft, wenn Syrius für seine Taten die wohlverdiente Strafe empfängt oder wenn in dem Drama „Das Jahr Eintausend" Bruno und seine Geliebte als unschuldige Opfer der Verhältnisse zu Grunde gehen. Vielmehr sind beide Werke als bloße Zustandsdramen zu bewerten, trotz aller Aktivität der in ihnen auftretenden Personen. Beide Trauerspiele stellen eine untergehende Welt dar. Der dramatische Handlungsverlauf erscheint als die folgenschwere Auswirkung der Sündenlast, die die Menschen der untergangsreifen Welt auf sich geladen haben. Als Fluch der bösen Tat reißt diese Schuldenlast jeden, gleichgültig ob mitschuldig oder nicht, in den Abgrund des Verderbens. Diese Sinngebung verleiht den Tragödien den rein analytischen Charakter und ihrer Tragik die erschütternde Wucht.

Das Drama „Das Jahr Eintausend" (1892) stellt die politischen Wirren in Rom ums Jahr 1000 in den Mittelpunkt. Zwei Richtungen stehen im schärfsten Kampf miteinander. Auf der einen Seite erscheint der Papst Sylvester mit dem Klerus, dessen Mißstände eine junge Freiheitsbewegung hervorgerufen haben, an deren Spitze der edle Crescentius aus altem römischen Geschlecht steht. Ihr Kampf um Recht und Freiheit ist der Auftakt einer neuen Zeit. Das wüste Treiben der Adelsgeschlechter im Kampf unter sich und das unchristliche Leben der klerikalen Kreise, wie es der Papst selbst in einem Gespräch mit seinem Freunde Abu Zohar schildert, veranschaulicht das letzte Zucken einer morschen Welt, die ihrem Untergange entgegeneilt. Der Kampf endet mit dem Siege der Freiheitsbewegung. Papst und Klerus werden verjagt und der alte Römerkult wieder eingeführt. Man träumt von der Wiederaufrichtung des alten Roms und seiner Herrlichkeit. Diese Freiheitsbewegung und ihr Kampf stehen freilich nur im losen Zusammenhang mit der Grundidee des Dramas. Die Freiheitsbestrebung vervollständigt eigentlich nur das Bild des Wirrwarrs in Rom. Dagegen weisen die Gestalt des Papstes Sylvester und sein innerer Kampf um die letzte Weisheit und Erkenntnis weit mehr auf den Sinn des Dramas hin. In diesen politischen Rahmen hat nun der Dichter völlig unmotiviert das Schicksal zweier Liebenden hineingestellt. Der junge Mönch Bruno, der im Auftrage seines Abtes eine Botschaft an Crescentius überbringen soll, besucht auf dem Wege nach Rom seinen alten Lehrer Rufus in Tibur und wird dort von einer tiefen Liebe zu seiner einstigen Jugendgespielin Cäcilia, der Tochter des Maximus, erfaßt. Beide fliehen nach Rom und stellen sich unter den Schutz der Freiheitsbewegung. Maximus, der Herr von Tibur, spielt sich aus eigensüchtigen Interessen als Beschützer des Papstes auf und zieht mit einem Heere nach Rom, um den Papst wieder in seine Rechte einzusetzen. Der Kampf endet mit der Niederlage der Freiheitsbewegung und dem Tode des Crescentius. Bruno und Cäcilia fallen in die Hände des Maximus, der sie trennen und Cäcilia dem edlen Hilario, dem sie schon vorher zugesagt war, wieder zuführen will. Das heldenhafte Einstehen der beiden füreinander bleibt nicht ohne Eindruck auf Hilario, der sich sogar auf ihre Seite stellt. Diese Wendung, vom Dichter ziemlich unvermittelt gegeben, wirkt um so unverständlicher, als plötzlich Lelius, der Feldherr des Maximus, eingreift und an Stelle seines Herrn, der schwach zu werden beginnt, die Liebenden weiter verfolgt und

auch den Kampf gegen Hilario aufgreift. Ebenso unwahrscheinlich ist der Ausgang des Kampfes. Cäcilia, die sich, um den Geliebten zu retten, als Hexe ausgibt, endet auf dem Scheiterhaufen, ehe sie von Maximus, Hilario und Bruno gerettet werden kann. Lelius und Maximus fallen im Kampf, Bruno endet durch Wahnsinn. Das Ende des Dramas sieht den Papst Sylvester, der sein inneres Gleichgewicht wiedergefunden hat, auf den Stuhl Petri zurückkehren und der Welt den Anbruch einer neuen Zeit, frei von den Sünden der alten, verkünden.

Einen ähnlich unausgeglichenen Eindruck hinterläßt das Trauerspiel „Syrius". Auch hier wird der Untergang einer morschen Welt zur Darstellung gebracht. Das Drama endet mit einem Ausblick in eine schönere Zukunft.

Schack hat als Grundlage die biblische Sage von der Sintflut in poetisch abgewandelter Form verwandt. Wie dort zwei große Gegensätze dem Ganzen seinen Charakter verleihen, so auch in diesem Drama: Auf der einen Seite die verderbte, von Gott abgekehrte Welt, an ihrer Spitze Syrius und sein auf Gewaltherrschaft aufgebautes Riesenreich, auf der anderen der fromme Noah mit seiner Familie. Dazwischen hat der Dichter im Gegensatz zum biblischen Stoff eine Handlung eingeschoben, die durch ihre Personen die Verbindung mit den beiden großen Gegensätzen herstellt und das dramatische Geschehen in Fluß bringt. Die Gewaltherrschaft des Syrius ruft eine Freiheitsbewegung unter den unterdrückten Völkern hervor, an deren Spitze der junge Antares steht. Antares liebt Azila, die Tochter des Noah, und findet Gegenliebe bei ihr. Durch einen Zufall lernt auch Syrius die schöne Azila kennen, wird von einer heißen Leidenschaft zu ihr erfaßt und entführt sie kurzerhand in sein Schloß. Durch einen kühnen Handstreich befreit sie Antares und führt sie wieder dem Vater zu, ohne jedoch seine Einwilligung zu einer Verbindung mit der Geliebten zu erreichen, weil er nach der Meinung des alten Noah nicht mehr zu Jehovah hält. Da sagt sich Azila vom Vater los und folgt Antares in eine entlegene Zufluchtsstätte. Von Mirad, einem der Getreuesten des Antares, verraten, fallen beide in die Hand des Tyrannen und sterben gemeinsam den Henkertod. Damit reißt diese Handlung unvermittelt ab. Das Ende des Dramas bringt dann das Strafgericht Gottes. Die Sinflut bricht herein und vernichtet alle Kreatur. Als letzter fällt auch Syrius der Vernichtung anheim. Nur Noah mit seiner Familie kann sich in die Arche retten, nachdem ihnen vorher ein Cherub das Auferstehen einer besseren Welt prophezeit hat.

III. Teil: Der Gehalt der Dramen.

1. Die Charakteristik der Personen.

Die Dramen des Grafen Schack füllen nur einen Teil seines dichterischen Schaffens aus[1]). Jedoch ermöglichen gerade sie einen tiefen Einblick in die Gedankenwelt ihres Schöpfers. Schack war seit frühester Jugend dem Drama mit besonderer Liebe zugetan[2]). Vor seinem 10. Lebensjahre bereits versuchte er Trauerspiele zu schreiben. Seine Lieblingslektüre bildeten neben Homer besonders Schillers „Räuber" und Goethes „Götz" und „Werther". Theateraufführungen in seinem Vaterhause und auf einigen umliegenden Landgütern, die von Liebhabern aufgeführt wurden, erregten das große Interesse des Knaben. Die gespielten Stücke waren „Der Nachtwächter" und „Die Gouvernante" von Körner sowie der „Blitz" von Müllner. Besonders bewunderte der Knabe Müllners „Schuld". Lebhaft zogen ihn später die Aufführungen des Frankfurter Theaters an, und viele persönliche Äußerungen über Dramen und ihre Dichter beweisen seine nie ermüdende Neigung für diesen Zweig der Dichtkunst. Wie alle Vertreter des Münchener Dichterkreises sah er im Drama, vor allem aber in der Tragödie, die Krone aller poetischen Schöpfung[3]). Ihr galt im besonderen sein dich-

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit seien die übrigen schriftstellerischen Leistungen des Grafen Schack angeführt. Wesentlich kritischen Inhalts sind:

A. F. Graf von Schack: Perspektiven (Vermischte Schriften), 2 Bd., Stuttgart 1894;
— Pandora (Vermischte Schriften), Stuttgart 1889;
— Mosaik (Vermischte Schriften), Stuttgart 1891.

Biographischen und kritischen Inhalts sind seine interessanten Erinnerungen:

A. F. Graf von Schack: Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen. 3 Bde. Stuttgart-Leipzig 1888.

Literarhistorische Arbeiten sind:

A. F. Graf von Schack: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 3 Bde. 1845.
— Spanisches Theater. 2 Bde. 1845.
— Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien. 2 Bde. 1865.
— Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare. 2 Bde. 1886.

Historische Darstellungen sind:

A. F. Graf von Schack: Geschichte der Normannen in Sizilien. 2 Bde 1869.
— Josef Mazini und die italienische Einheit. 1891.

[2]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 10—11 und S. 19—20.

[3]) Vgl. Burwick: Die Kunsttheorie des Münchener Dichterkreises. Diss. Greifswald 1932, S. 141 ff.

terisches Ringen. Daher sind seine Dramen weit mehr als seine epischen und lyrischen Dichtungen mit seinem künstlerischen und dichterischem Ich verknüpft und bieten mit ihrem charakteristischen Gepräge eine Fülle von Hinweisen auf die Eigenart des Menschen und Dichters Schack.

Der Ideengehalt der Tragödien offenbart sich zunächst in den Gestalten, die der Dichter in den Trauerspielen auf die Bühne stellt. Ihre Charakteranlage enthüllt das Interesse ihres Schöpfers an ihnen, sowie seine Stellungnahme zu den Stoffen, denen er sie entnommen oder in die er sie hinein verwoben hat. Außerdem ergeben sich aus der Betrachtung der dramatischen Personen Folgerungen auf die künstlerische Schaffensweise des Dichters und seine menschliche Eigenart, die auf sein Schaffen nicht ohne Rückwirkung geblieben sein kann.

Im Mittelpunkt des Trauerspieles „Die Pisaner" steht die Heldengestalt des Grafen Ugolino von Gherardesca. Gestalt und Name dieses Mannes sind historisch. Schack bestätigt dies in seinem Nachwort zu diesem Drama[4]). Aus zwei Quellen stammt die Kenntnis des Dichters. Davon ist die eine rein historisch, die geschichtliche Überlieferung[5]), die andere literarisch, Dantes „Göttliche Komödie". Ferner ist hier auf das bereits in der Analyse erwähnte und mit Schacks Tragödie verglichene Drama Gerstenbergs „Ugolino", hinzuweisen. Schack hebt freilich selbst in seinem Nachwort hervor, daß dieses Drama als Quelle nicht in Frage komme. Von den angeführten Quellengrundlagen interessiert am meisten Dantes Ugolino im 33. Gesang des „Inferno". Auf seinem Wege durch die Hölle gelangt der Dichter, geführt von seinem Meister Virgil, an ein Loch, in dem zwei menschliche Gestalten eingefroren hocken und zwar so, daß die höherstehende der kleineren in tierischer Wut am Hinterhaupte nagt. Auf die Frage des Dichters gibt sich der Unmensch als Graf Ugolino zu erkennen und erzählt, wie er in die Hölle gekommen sei und weshalb er hier sein Schicksal mit dem anderen, den er als den Erzbischof Ruggieri bezeichnet, teilen müsse. Es folgt die bekannte Erzählung vom Kampf zwischen Ugolino und seinem Todfeinde und von dem furchtbaren Ende des Grafen: Ruggieri ließ ihn mit seinen Söhnen in einen Turm sperren, den Schlüssel zum Gefängnis in den Arno werfen

---

[4]) Vgl. Schack: Gesammelte Werke, Kl. Ausg., 5. Bd., S. 529.
[5]) Vgl. Heinrich Leo: Geschichte Italiens, 3. Bd., S. 460—462, und ders., 4. Bd., S. 37—42.

und den Zugang zum Kerker vermauern. Aus dieser Quelle hören wir wenig über den Helden und seinen Charakter. Er ist hier nur eine unter vielen anderen „obskuren" Persönlichkeiten, wie sie von Schack in seinen Aphorismen über Literatur genannt werden, nicht besser oder schlechter als sie.

Weit mehr jedoch erfahren wir aus der geschichtlichen Überlieferung. Hiernach ist der Graf Ugolino der Führer der guelfischen Adelspartei in Pisa. Auf Grund seines Vermögens und seiner Persönlichkeit übt er eine beinahe unbeschränkte Macht aus. Das hervorstechende Merkmal seines Charakters ist eine stark ausgeprägte Herrschsucht, die ihn auch vor unerlaubten Mitteln nicht zurückschrecken läßt. So knüpft er unbedenklich Verhandlungen mit seinen Feinden an, um mit ihrer Hilfe seinen eigenen Enkel Nino degli Visconti und seinen Anhang, dessen großen Einfluß er fürchtet, zu zwingen, die Stadt zu verlassen.

Ganz anders finden wir Ugolino im Drama geschildert. Wohl wird als erster Charakterzug auch wieder von seinem Feinde Lanfranchi seine Herrschsucht hervorgehoben. Daneben werden ihm Treulosigkeit und Vertragsbruch vorgeworfen. Sismondi, ebenfalls ein Feind Ugolinos, geißelt an ihm seine Kriegswut und seinen Stolz. Sein Feind Lanfranchi kann aber nicht umhin, auch rühmlichere Seiten seines Charakters zu erwähnen. So nennt er ihn einen Mann von hohem Geist und Streben, zum Herrschen wie geboren. Er habe Zucht und Ordnung wiederhergestellt, die Parteiwut gebändigt, Pisa aus der Zerrüttung aufgerichtet und vor allem ein hohes Ziel verfolgt: die Einigung seines Vaterlandes Italien. Ugolino erscheint nach diesem Urteil als eine gewaltige Persönlichkeit, die neben ihrer Herrschsucht auch die inneren Eigenschaften besitzt, die dieses Wollen berechtigt erscheinen lassen. Hierin liegt der entscheidende Unterschied zwischen dem Charakter des Helden und seines historischen Urbildes. Der geschichtliche Ugolino ließ sich, wenn wir den Quellen glauben dürfen, nur von seinen eigensüchtigen Interessen leiten. Seine Herrschsucht ist vom Egoismus diktiert und entbehrt jedes höheren Zieles. Der Dichter dagegen adelt die Handlungsweise seines Helden durch das Streben nach der Einigung des Vaterlandes. Diese letzte Absicht wird durch Ugolino selbst bestätigt. In einem Gespräche mit Cornelia, seinem Weibe, schildert der Held mit begeisterten Worten sein Ziel und sein Werk. Weiter hören wir ein Urteil über ihn aus dem Munde Cornelias. Anläßlich der Rückkehr seines Lieblingssohnes Guelfo aus

einer siegreichen Schlacht äußert Ugolino überschwänglich seine Freude. Cornelia erkennt daran so recht das Wesen ihres Gatten, das sich am deutlichsten in der Leidenschaftlichkeit der Gefühlsäußerungen wiederspiegelt: „In Lust und Trauer, Lieb und Haß so maßlos stets! Schnell wechselnd, bald wie Wetterdunkel, bald wie Tagesglut zieht's ihm übers Antlitz hin". Damit hat Cornelia die umfassendste Erläuterung seines Wesens gegeben. Hinzu tritt nach Ugolinos eigenem mehrmaligen Ausspruch ein unerschütterlicher Wille und ebenso starker Mut, der vor keinem Widerstande zurückschreckt. Am schönsten zeigt sich die Größe seines Charakters, als die Katastrophe über ihn und sein Haus hereinbricht. Gefaßt und dem Tode ruhig ins Auge sehend nimmt er auf sich, was das Schicksal für ihn ausersehen. Er ist bereit, seine Schuld zu sühnen. Seine Sorge und Liebe gilt nur seinen Söhnen und seinem Weibe, und die Qualen im Kerker steht er nur um ihretwillen aus. Das Unglück hat seine Seele geläutert. Die Erkenntnis seiner Schuld, die zum größten Teil in seinem Charakter begründet liegt, bewegt ihn am Ende seines Lebens, den Sohn zu ermahnen:

Doch nicht
Gleich mir bau im verwegnen Wahn zuviel
Auf eigne Kraft! Nicht tritt im Ungestüm
Der Leidenschaft, magst du auch Großes wollen,
Das heilige Gesetz der Menschlichkeit
Mit Füßen! Über unsern Häuptern walten —
Zu spät erkannt ich's — unsichtbare Mächte,
Die ernst und streng ihr hohes Richtamt üben.
Ringt nach dem Höchsten auch der Menschen Wille,
Nicht rütteln darf er an den ewgen Schranken,
Die sie gesetzt. —"

Die Charakteristik Ugolinos erfährt eine weitere Bereicherung durch sein Verhalten bei seinem ersten Auftreten. Düster starrt der Held, in einem Sessel sitzend, vor sich hin. Finstre Mächte scheinen seinen Geist gefangen zu halten. Ugolino nennt sie Cornelia gegenüber selbst:

„Verzweiflung, Hader mit dem Himmel, Groll
Auf Welt und Menschen und die andern alle,
Nicht weiß ich eure Namen, finstre Gäste,
Die sinnverwirrend euren Reigen ihr
In meinem Innern schlangt!"

Eine wunde Stelle in seinem Herzen bricht, besonders, wenn er mit sich allein ist, immer wieder von neuem auf, vernarbt nie. Ugolino tritt bereits innerlich aufs schwerste

verwundet auf die Bühne. Trotz mehrfacher Hinweise auf sein jetziges Glück, trotz seiner Freude an seinen Taten und an seinen prachtvollen Söhnen vermag er nicht zu verbergen, daß ein geheimer Kummer diese Freuden trübt. Er berichtet selbst über das, was wie ein Wurm in seinem Innern nagt. Es ist seine Jugendliebe zu Blanca, mehr aber noch das Leid, das ihn durch ihre Flucht und Hinneigung zu Ruggieri traf, was ihn innerlich gebrochen, seine edelsten Werte und Kräfte für immer verschüttet hat:

„O, daß die Engelgleiche das nicht war,
Was sie mir schien! Ein andrer wär' ich worden!
Doch tiefer in den Abgrund schleuderte
Ihr Treubruch mich; wie nie durchwühlten Gram und [Wut
Die Seele mir; mit grausen Nachtgestalten,
Die nur die Hölle kennt, ward ich vertraut,
Wie mit Geschwistern. —"

Dieses Bekenntnis beleuchtet eindeutig die innere Verfassung des Helden. Nichts schien die Schatten der Vergangenheit für immer bannen zu können. Zudem brachte der ständige Anblick Ruggieris und besonders seines angeblichen Neffen, von dem aber Ugolino genau wußte, daß er Blancas Sohn war, neue Qualen und ließ die Erinnerung nie ruhen.

„Des Buben Anblick ist mir widerlich
Wie keiner sonst. In seinem Angesicht
Verschlingen seiner Mutter sanfte Züge
Sich mit der Schlangenmiene des Verführers
Und bannen dunkle Stunden frührer Jahre,
All das, was mir zuerst das Herz mit Galle
Getränkt hat, wieder vor die Seele mir!"

ruft Ugolino in der 6. Szene des 2. Aktes aus.

Mit dieser Darlegung der seelischen Verfassung des Helden bringt der Dichter ein wichtiges Moment in den Gang der dramatischen Handlung. Nicht der Verlauf der Ereignisse, nicht das äußere Schicksal besiegelt den Sturz des Grafen, sondern im Innern trägt Ugolinos Werk bereits den Todeskeim in sich. Das seelische Problem, die Schuld klingt an. Neben der äußeren Handlung läuft eine innere, durch seelische Kräfte bedingte einher. Damit ist die Voraussetzung für Schuld und Sühne des Helden geschaffen. Das Schuldproblem, wie es hier so feinsinnig vom Dichter in den Gang der Handlung hineinverflochten ist, hat Schack jedoch nicht deutlich genug durchgeführt. Es bleibt unklar, was der Held als seine Schuld ansieht,

die Vernichtung der Kornspeicher durch Brand, die Bluttat an Ato, oder beides. Dem dramatischen Verlauf nach ist der Held zunächst weit davon entfernt, in der Brandlegung eine Schuld zu erblicken. Er sieht darin nur eine strategische und politische Maßnahme, die er im Hinblick auf sein großes Werk und sein hohes Ziel durchgeführt hat. In der 5. Szene des 2. Aktes bekennt er Cornelia gegenüber, er habe erst sein Gefühl niederkämpfen müssen, ehe er den Befehl zur Brandlegung hätte geben können. Die Aufrührer, die Verhältnisse, hätten ihn dazu gezwungen. Schon diese Äußerung klingt unglaubwürdig. Sein Verhalten bei Ausbruch der Empörung, als man ihm die Besetzung der Kornspeicher durch die Empörer meldet, läßt nicht die geringste Spur jener Bedenken erkennen, wie er sie später seiner Gattin gegenüber erwähnt. Im Gegenteil, eher muß angenommen werden, daß nur ein Gedanke ihn beherrscht hat, die Niederwerfung des Aufstandes, ganz gleich mit welchen Mitteln. Sein späteres Bekenntnis erscheint mehr als eine nachträgliche Rehabilitierung durch den Dichter. Zwischendurch erfolgt die Bluttat an Ato. Das Drama läßt keinen Zweifel darüber, wie sie vom Helden aufgefaßt wird. In der 3. Szene des 3. Aktes spricht Ugolino zu sich selbst:

„Daß doch der Arm, dem feilen Höfling gleich,
Der allen Launen seines Herren schmeichelt,
Jedweder Wallung unsres Bluts sofort
Gehorcht und Taten so vollbringt, die wir,
Wenns wieder ruhig fließt, bereun!"

Eigenartigerweise kommt der Held auf diese Bluttat nicht mehr zu sprechen. In der Kerkerszene, angesichts des qualvollen Hungertodes seiner Söhne, meldet sich zwar sein Gewissen. Aber diese Worte beziehen sich nicht auf die Mordtat an Ato, sondern auf die Brandlegung und die durch sie verursachte Hungersnot. Auch die letzte Ermahnung an seinen Sohn[6]) hat nur die Brandlegung im Auge. Daraus ist ersichtlich, daß das Drama die erste Tat mehr in den Vordergrund stellt als die zweite. Die äußere Handlung überwiegt also die innere. Noch unklarer gestaltet sich die Angelegenheit durch die Äußerungen des Dichters im Nachwort zu diesem Trauerspiel. Aus ihnen geht im Gegensatz zum Drama deutlich hervor, daß nach Schacks Ansicht die Mordtat das Schuldgefühl auslöst, nicht aber der Befehl zur Brandlegung. Diese wird vom Dichter als „kein Akt besonderer Barbarei" bezeichnet, kann also demnach als Schuld nicht

[6]) Vgl. S. 14.

in Frage kommen. Aber selbst ohne diese klare Äußerung des Dichters unterstreichen die letzten Worte Ugolinos zu Ruggieri:

„Tief fühl ich meine Schuld und will im Tod
Sie büßen. Doch in Gluth gereizten Zorns
Vollbracht' ich jene viel bereute Tat"

wieder sehr deutlich, daß nur die Mordtat an Ato für das Schuldproblem als entscheidend angesehen werden muß.

Weit besser als der Held ist sein Gegenspieler vom Dichter dargestellt worden. Die Gestalt des Erzbischofs ist mit blutvollem Leben ausgestattet. Nichts stört in der seelischen Beschaffenheit Ruggieris das einheitliche Handeln. Haß und Rachsucht leiten als einzige Triebfeder sein Sinnen und Trachten, zumal sie durch Ereignisse wie Atos Tod immer neue Nahrung empfangen. Ruggieri ist gleichsam der Mensch gewordene Rachegott, der nicht einen Augenblick sein Opfer aus den Augen verliert und nie das Ziel vergißt, das allein geeignet ist, den Frieden seiner Seele wieder herzustellen. Nicht nur in sich selbst nährt er die Rachegefühle, stets ist er bedacht, sie auch in anderen wachzuhalten oder zu schüren[7]). Sein Haß gegen Ugolino kennt keine Grenzen. Schon längst klammert er sich nicht mehr an seine Ursache. Ruggieri bekennt auf Vorhalten seines Vetters, ob er genau wisse, daß Ugolino die Schuld an seinem großen Leid trüge: „Er tat's, er tat's, und wüßt ich's nicht, daß er's getan, ich nähm es dennoch an." Dieser Haß hat fast nichts Menschliches mehr an sich. Seine Macht ist über den Erzbischof dergestalt gewachsen, daß eine entsprechende Sühne die Seele Ruggieris nicht mehr befriedigen würde. Ugolinos Todfeind schwelgt fortgesetzt im Vorgefühl der Wollust der vollbrachten Rache. Das Gerechtigkeitsgefühl in ihm ist längst zum Schweigen gebracht, ein deutliches Zeichen, mit welcher Leidenschaft der Haß von seinem Herzen Besitz ergriffen hat. Das Gute ist erstickt, erstorben, nur das Böse triumphiert. Daher erregt auch sein Handeln, so wie es die Rachsucht ihm eingibt, tiefsten Abscheu. Jegliches Mitleid erlischt bei dem Gedanken an sein teuflisches Wüten gegen Ugolino und dessen Familie. Noch mehr macht die Art und Weise, mit der der Erzbischof sein Rachewerk ausführt, ihn unsympathisch. Hätte er im offenen Kampfe mit seinem Feinde Vergeltung für das ihm angetane Leid gesucht, die Achtung wäre ihm sicherlich nicht versagt worden. So aber wächst von Szene zu

---

[7]) Vgl. sein Gespräch mit seinem Vetter Daniele: 1. Akt, 4. Szene,

Szene die Abneigung gegen seine üble Handlungsweise. Wenn daher Ugolino ihm nichts anderes als Verachtung entgegenbringt, ihn einen alten Ränkespinner und Schleicher nennt, dann hat der Graf mit wenigen Worten das Richtige getroffen. Die Zeichnung der geheimen Wühlarbeit dieses Gegenspielers kann als ein technisches Glanzstück bezeichnet werden und wirkt nur deshalb überzeugend, weil sie von solchen Kräften gespeist wird, wie sie Ruggieri im Gespräch mit seinem Vetter Daniele selbst zugibt: „Seit das geschehen, was damals wir erlebten, sind, glaub' mir, Treubruch, Mordlust, Unmenschlichkeit zu Tugenden geworden". Um sein Ziel zu erreichen, gebraucht Ugolinos Todfeind jedes Mittel. Selbst sein geistlicher Beruf muß herhalten und wird in den Dienst seiner verräterischen Wühlarbeit gestellt. Er ist der Deckmantel, unter dem Ruggieri die Machtstellung seines Gegners untergräbt. Ein Meisterwerk der Verstellung vollbringt der Erzbischof. Seit ihn Ugolino aus der Macht verdrängt hat, zeigt er sich nur als unermüdlicher Seelsorger seiner Gemeinde. Die Täuschung gelingt vollkommen. Alle Welt, selbst seine ehemaligen Freunde und Parteigänger, sind von der Verwandlung überrascht[8]). Kein Mensch ahnt, daß er gerade diese Maske gewählt hat, um desto sicherer seinen Todfeind zu vernichten. In der Tat: Je mehr Gegner sich Ugolino durch eigene Schuld und durch die Unbill der Verhältnisse schafft, desto mehr wächst offensichtlich der Anhang seines Gegners. Sein ganz bewußt zur Schau getragener frommer Lebenswandel[8]) und vor allem seine nie ruhende Wohltätigkeit schaffen ihm ein immer wachsendes Ansehen. Fast als Heiliger wird er vom Volke verehrt. Als er zuletzt in kritischer Stunde der Stadt sein gesamtes Vermögen überträgt, um in scheinbar hochherziger Gesinnung seinem „vielgeliebten" Pisa den langersehnten Frieden zu verschaffen, ist alles Volk des Lobes voll über seinen frommen, mildtätigen und selbstlosen Hirten. Die Verehrung für ihn kennt keine Grenzen mehr. Bald sieht er sich am Ziel. Ugolino und seine Söhne befinden sich in Ketten gelegt in seinen Händen. Mit derselben Leidenschaft, mit der der Erzbischof ehedem sein Ziel verfolgte, vollzieht er jetzt auch die Rache an seinem Todfeind, eine Rache, wie sie teuflischer und grausamer nicht gedacht werden kann. Ruggieris niedrige Gesinnung kann nicht deutlicher gezeichnet werden als in der Szene, in der Cornelia den

---

[8]) Vgl. das Gespräch der führenden Ghibellinen im 1. Akt, 1. Szene.
[9]) Vgl. Schack: Gesammelte Werke, 6 Bd., S. 551.

grausamen Feind um Gnade für ihre gefangenen Lieben bittet. Diese Szene ist ein Meisterwerk dramatischer Kunst. Mit der ganzen brutalen Offenheit, deren der Erzbischof fähig ist, kostet er die Situation aus, die ihm Ugolino und seine Familie in seine Hände gegeben hat. Sein unbezähmbarer Haß feiert wahre Orgien. Ein teuflischer Gedanke läßt ihn die vor ihm kniende Mutter in einem Maße quälen, das keiner Steigerung fähig ist. Bald jedoch trifft ihn die gerechte Vergeltung. Kaum hat er sein Rachebedürfnis bis zum Äußersten befriedigt, umfängt ihn leise beginnend der Wahnsinn. Das Gewissen meldet sich und quält ihn Tag und Nacht. Seine Kräfte, die nur noch zu einem Scheinleben aufgepeitscht waren, verlassen ihn. Die Reue über seine teuflische Tat zerfleischt ihn. Völlig gebrochen an Leib und Seele sucht er Versöhnung bei seinem Todfeind, jedoch vergebens fleht er um Vergebung. Mit dem Bewußtsein seiner schweren Schuld scheidet er aus dieser Welt. Die Charakteristik Ruggieris durch den Dichter ist absichtlich ausführlich dargestellt worden. Sie soll das Augenmerk auf einen besonders eigentümlichen Zug der dichterischen Schaffensweise Schacks lenken, der noch des öfteren zur Sprache gebracht werden wird.

Von den Nebenpersonen ist die Rolle der Cornelia bedeutsam. Sie ist der gute Geist Ugolinos, der in allen schweren Stunden treu und aufopferungsbereit an seiner Seite steht. Cornelia ist das Muster einer liebenden Gattin und einer treusorgenden Mutter. Aber trotz aller Liebe, trotz alles Glückes, das durch sie dem Grafen zuteil wird, gelingt ihr das Wichtigste nicht, das seelische Leiden ihres Gatten zu lindern, die Schatten der Vergangenheit zu bannen. Die Gestalt Cornelias steht also vor allem im Dienste der seelischen Zeichnung des Helden. Ihr Walten wirft ein weiteres Licht auf die wunde Stelle in Ugolinos Innern. Es zeigt das unheilbare Leiden in erhöhtem Maße und weist damit bereits auf die kommende Schuld des Grafen hin. Gegen Ende des Dramas verliert Cornelia ihre ursprüngliche Bedeutung und wird vom Dichter zu anderem Zwecke verwandt. Sie dient zur stärkeren Heraushebung des Gegenspielers und seiner unbezähmbaren Rachsucht.

Dem Grafen Ugolino in vieler Beziehung gleichgeartet ist der Held der Tragödie „Kaiser Balduin". Auch in diesem Drama sind Gestalt und Name des Helden historisch. Schack erwähnt im Nachwort zu diesem Drama mehrere Chronisten, freilich ohne ihre Namen zu nennen, die abweichend von den ihm bisher bekannten Nachrich-

ten von den Lebensschicksalen des Grafen Balduin von Flandern berichten. Die gedruckten Erinnerungen des Dichters enthalten einen Hinweis, um die Namen dieser Chronisten zu ermitteln. Schack stand in besonders freundschaftlichen Beziehungen zu dem bekannten Historiker Ferdinand Gregorovius und hat ihm auch in seinen Aufzeichnungen ein Denkmal gesetzt[10]). An dieser Stelle erwähnt der Dichter lobend das Geschichtswerk seines Freundes „Die Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter", insbesondere die künstlerische Art der Darstellung. Neben dieser Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter hat Gregorovius bekanntlich auch eine Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter geschrieben. In diesem Werke beschreibt er die Schicksale des Grafen Balduin von Flandern und nennt dabei die Chronisten, auf denen er fußt[11]). Auf diese Chronisten und ihre Angaben bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach die Bemerkung des Dichters in seinem Nachwort. Im Ganzen ist freilich aus dieser geschichtlichen Überlieferung sehr wenig über den Charakter des flandrischen Grafen zu erfahren. Es ist nur zu erkennen, daß Balduin trotz seiner Wahl zum Kaiser keine wesentliche Rolle gespielt haben kann. Gregorovius spricht von ihm nur als von dem mittellosen jungen Grafen von Flandern, ohne weiter auf ihn einzugehen und eine nähere Beschreibung seines Wesens zu geben, obwohl er von den anderen Kreuzfahrern, insbesondere von dem Markgrafen Bonifatio von Montferrat ausführliche Schilderungen gibt. Eine noch deutlichere Zeichnung der Gestalt versucht der Historiker Hertzberg in seiner vierbändigen Geschichte Griechenlands (1876—79) zu geben. Bei der Erwähnung des Lateinischen Kreuzzuges entwirft er folgende Charakteristik des flandrischen Grafen: „Ein edler, frommer Herr, wacker, brav, freilich weder ein hervorragender Held, noch ein besonderer Staatsmann". Nach seiner Darstellung sei Balduin auch nur zum Kaiser gewählt worden, weil die anderen Führer des Kreuzzuges die Macht des Markgrafen Bonifazio gefürchtet und lieber einen unbedeutenden Mann auf dem griechischen Kaiserthron gesehen hätten. Auch Hertzberg entwirft wie Gregorovius ein äußerst glänzendes Charakterbild des Markgrafen und weist darauf hin, daß nur er zum Kaiser berufen gewesen sei[12]).

---

[10]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 1, S. 387.

[11]) Vgl. F. Gregorovius: Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter, Bd. I, S. 269 ff.

[12]) Vgl. Hertzberg: Geschichte Griechenlands, Gotha 1876, Teil I, S. 408 ff. und Teil II, S. 22 ff., u. S. 33 ff.

Weiter muß noch auf einen anderen Zusammenhang hingewiesen werden. Der Tragödie „Kaiser Balduin" liegt auch eine literarische Quelle zugrunde, die Novelle von Tieck „Der wiederkehrende griechische Kaiser"[13]). Diese Novelle hat denselben Stoff zur Grundlage ihrer Handlung. Es muß angenommen werden, daß Schack, der Tieck sehr verehrt, ihn mehrere Male besucht und auch in seinen Aufzeichnungen des öfteren genannt hat[14]), diese Novelle bekannt war, wenn er sie auch nicht erwähnt. Allerdings geht außer einigen Äußerlichkeiten aus dem Inhalt der Novelle und der dramatischen Handlung der Tragödie Schacks deutlich hervor, daß zwischen beiden Werken keinerlei Beziehungen bestehen. Nur zwei Namen lassen erkennen, daß Schack die Novelle Tiecks gekannt haben muß. So gleichen sich mit nur ganz geringer Abweichung die Namen Wasmut und Wachsmut und die Namen Humbert und Humberkurt. Das aber ist auch die einzige Ähnlichkeit, die zwischen beiden Werken festgestellt werden kann. Nicht einmal die Träger dieser verwandten Namen haben miteinander irgendeine Beziehung. Im übrigen hat sich Tieck weit mehr als Schack an die geschichtliche Überlieferung gehalten. Er läßt den Kaiser Balduin nicht mehr selbst auftreten, sondern macht einen Betrüger zum Mittelpunkt seiner Handlung. Zudem spielen die übereinstimmenden Personen bei beiden Dichtern eine ganz andere Rolle, vor allem die Tochter Balduins, Johanna, die Schack völlig anders darstellt. Dagegen ist eine andere Ähnlichkeit festzustellen: Nicht die Tragödie „Kaiser Balduin" erinnert an die Tiecksche Novelle, wohl aber das Trauerspiel „Die Pisaner". Die Ähnlichkeit zwischen beiden Werken bezieht sich allerdings nicht auf den Stoff, sondern vielmehr auf verwandte Motive, die in beiden Werken auftreten. So gleicht sich bis auf die Entstehungsursache das Feindschaftsmotiv zwischen dem Grafen Ugolino und dem Erzbischof Ruggieri einerseits und den Grafen Konrad und Hugo andererseits. Beide Feindschaftspaare kämpfen um die Macht. Besonders die Handlungsweise des Erzbischofs Ruggieri und des Grafen Konrad gleichen sich stark. Beide wählen die Frömmigkeit als Mittel, um ihren Feind zu vernichten. Erzbischof Ruggieri benutzt, wie wir sahen, seinen geistlichen Beruf, um ihn als Deckmantel für seine unterirdische Wühlarbeit zu gebrauchen und erwirbt sich durch seinen zur Schau getragenen frommen Lebenswandel und

[13]) Vgl. Tieck, Gesammelte Novellen, 1831, 4. Bd.
[14]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 110 bis 113.

eine ebenso große Mildtätigkeit das Ansehen und die Liebe der Pisaner. Graf Konrad verzichtet scheinbar auf seine bisherige weltliche Tätigkeit und zieht sich in die Einsamkeit zurück, um Gott besser dienen zu können. In beiden Werken bezweifeln die Gegner, Ugolino wie Graf Hugo, den Wandel in der Gesinnung ihrer Feinde und zeigen weiterhin größtes Mißtrauen. Desgleichen ähneln sich in ihrer Haltung der junge Guelfo, der Sohn Ugolinos, und der junge Wachsmut, der Sohn des Grafen Konrad. Guelfo versteht in seinem Edelmut nicht die Handlungsweise seines Vaters, vor allem nicht die Mordtat an Ato, und trennt sich von ihm. Ebenso kann auch der junge Wachsmut nicht den Lug und Trug in dem Handeln seines von ihm hoch verehrten Vaters begreifen. Diese Erkenntnis ist sogar so tief bedrückend für ihn, daß sie seinen Tod herbeiführt.

Wie in der Tragödie „Die Pisaner" hat der Dichter auch in diesem Drama seinen Helden wesentlich anders als sein historisches Urbild dargestellt. Gleich zu Beginn des Trauerspiels erstrahlt der Charakter des Grafen in hellem Lichte. Sein Kanzler St. Pol — der Name ist historisch und erinnert an einen der Führer im Lateinischen Kreuzzuge, Hugo von St. Pol — der mit begeisterter Liebe an seinem Herrn hängt, rühmt den fremden Gesandten gegenüber die hohen Tugenden seines Gebieters. Danach ist der Graf ein echter Ritter, den jede Rittertugend auszeichnet. Die Gesandten bestätigen das Urteil des Kanzlers und erkennen den Ruhm des Grafen als berechtigt an. Der Gesandte Frankreichs lobt ferner die Staatsklugheit des Grafen, und der Kanzler ergänzt dieses Urteil durch den Hinweis auf die väterliche Fürsorge seines Herrn für sein Land. Graf Balduin beweist selbst seine Klugheit durch seine Verhandlungsweise mit den Gesandten, insbesondere mit dem französischen. Sein staatsmännischer Weitblick läßt sich durch das äußerst glänzende Angebot des Königs von Frankreich nicht beirren und erkennt sofort die große Gefahr, die hinter der scheinbar hochherzigen Haltung des Königs lauert. Daneben zeichnet den Helden eine unerbittliche Strenge aus, die ihm einerseits den glühenden Haß seiner adligen Gegner, deren Macht und Willkür er gebrochen, andererseits aber auch die Liebe und Treue der Bürger und Bauern seines Landes, die er gegen die Übergriffe des Adels beschützt, einbringt. Doch einen dunklen Punkt weist das Handeln des Grafen auf. Das ist die Strafmaßnahme gegen seinen eigenen Neffen Heinrich. Der Kanzler freilich bezeichnet diese Strafe als gerecht.

Balduins erbittertster Feind aber, der Ritter Humbert, sieht in der furchtbaren Strafe, die den Neffen traf, nur ein willkommenes Mittel, das der Graf anwandte, um seiner geliebten Tochter Johanna die Nachfolge zu sichern. Der Verlauf des Dramas deckt leider nur sehr wenig den wahren Sachverhalt auf. Die Eigentümlichkeit des Dichters, das seelische Schuldproblem wenig oder gar nicht auszumalen, tritt auch in diesem Drama erneut deutlich hervor. Meist sind es nur einzelne Andeutungen, die genügen müssen, um den Zuschauer oder Leser auf die innere Verfassung des Helden aufmerksam zu machen. Auch in diesem Drama ist es die Gattin des Helden, die seine Schuld aufdeckt[15]). In dem Zwiegespräch mit ihrem Gatten in der 6. Szene des 1. Aktes schildert sie jene Stunden, in denen der Held sich zu dem Todesurteil gegen seinen Neffen durchrang. Es waren dunkle Stunden, wie Marie erzählt, die ihren Schatten noch lange nachher auf ihr gemeinsames Glück warfen. Noch deutlicher wird sie, als sie ihren Gatten anfleht, gegenüber den beiden Söhnen des Greises Le Brun, die sich gegen das strenge Verbot des Grafen dennoch wieder dem Raubrittertum zugewandt hatten, Milde walten zu lassen: „O betrüge dich nicht selbst, mein Gatte! Frag dein Herz, den ernsten Richter, der nimmer irrt! Es wird dir sagen, wie nicht Sorge für dein Land allein es war, was dich so streng den Neffen richten ließ. Und wenn du das erkennst, so dank dem Himmel, daß du die alte Schuld jetzt sühnen kannst". Diese Worte bergen den Schlüssel zum seelischen Schuldproblem. Marie, die weit tiefer in die Seele ihres Gatten zu blicken vermag als selbst die treuesten Anhänger, ist von der Schuld ihres Mannes überzeugt. Nicht so deutlich bekennt Balduin sein Vergehen. Die Antwort, die er seinem Weibe zuteil werden läßt: „Heute noch, Marie, bereu ichs nicht . . ." trägt ein zweideutiges Gesicht. Man kann sie als ein Bekenntnis seiner Schuld auffassen und aus ihr herauslesen, der Graf habe zwar erkannt, daß er unrecht gehandelt habe, aber keine Reue darüber empfinde. Erst viel später straft der Graf seine Antwort Lügen. Kurz vor Einbruch der Katastrophe bekennt er seiner Gattin gegenüber, daß er ihr verschwiegen habe, daß jene Tat ihm stets wie ein finstrer Schatten gefolgt sei. Am deutlichsten aber klärt Balduin das seelische Schuldproblem durch sein Bekenntnis, als er von seinem Kanzler erfährt, wie seine Tochter in ihrem Liebeswahn all das zerstört, was er mühsam aufgebaut hat.

---

[15]) Vgl. die Haltung Cornelias in dem Trauerspiel „Die Pisaner".

Was der Ritter Humbert in seinem maßlosen Haß ganz richtig geahnt, gesteht hier in diesem Augenblick der Graf selbst. Dieses Geständnis wiederholt Balduin kurz vor seinem Tode in der Antwort, die er seinem Todfeinde, dem greisen Le Brun, zuteil werden läßt. Sie enthält kurz zusammengedrängt eine Darstellung der seelischen Verfassung des Grafen, gesehen durch den ganzen Verlauf des Dramas. Sie bedeutet ein Erkennen und Bekennen zugleich. Das Unglück, die lange Kerkerhaft, haben den Grafen zur Erkenntnis seiner selbst geführt. Die Worte: „Nicht schuldlos war ich bei der Tat, ich fühl's und auch zu streng, als wider deine Söhne der Gnade ich das Ohr verschloß. Doch hat seitdem der dunkle Fleck in meiner Brust durch Reue sich geklärt", zeigen die innere Wandlung im Helden, bedingen das Schicksal des Grafen und bewahrheiten damit den Spruch: „Jede Schuld rächt sich auf Erden".

Wie Ugolino und Kaiser Balduin zeichnet sich auch der Held der Tragödie „Gerbert und Walpurga" durch maßlosen Ehrgeiz aus. Die Analyse des Dramas hat sein Charakterbild bereits in großen Zügen entworfen. Daher brauchen hier nur noch einige wichtige Momente seiner durch den Dichter erfolgten Charakteristik hervorgehoben zu werden, die für die spätere Untersuchung über die innere Form des Dramas von entscheidender Bedeutung sind. Durch den Mund Walpurgas erhalten wir Aufschluß über den Helden. Danach ist Gerbert ein Jüngling mit seltenen Geistesgaben. Aus der Anhänglichkeit und Begeisterung der Studenten ist zu schließen, daß er über einen ungewöhnlichen Einfluß auf Menschen verfügt. Seine Feinde bezeichnen ihn allerdings als einen Fant und eitlen Schwätzer. Den bestimmenden Zug seines Wesens deckt der Held selbst auf: maßlosen Ehrgeiz und eine unbezähmbare Sucht nach Reichtum und Ansehen. Er betrügt sich selbst, wenn er seinem Weibe gegenüber erklärt, all sein rastloses Schaffen bis in die tiefe Nacht hinein geschehe nur, um dereinst in der Lage zu sein, die Armen aus der Not zu retten und ein Förderer der Kunst und Wissenschaft sein zu können. Wohl hat er solche Worte später in die Tat umgesetzt und Kunst und Wissenschaft in seinem Hause eine glänzende Stätte errichtet. Er hat auch Not und Elend nach allen Kräften gemildert. Aber die Worte täuschen nicht über die inneren Ursachen und den Umstand hinweg, daß in erster Linie der eigene Ehrgeiz die Triebfeder seines rast- und ruhelosen Suchens nach dem Golde ist. Doch nicht dieser Ehrgeiz vernichtet den Helden. Die Zeichnung seines Cha-

rakters ist gleich der Ugolinos widerspruchsvoll. Innere und äußere Handlung ergänzen sich nicht, sondern laufen unverbunden nebeneinander her. Die Anlage des Dramas läßt als einzige Triebkraft im Herzen des Helden seinen wissenschaftlichen Ehrgeiz erkennen. Aber mit der Erbschaft Baruchs verliert dieser Beweggrund seine Kraft. Der zweite Teil des Dramas zeigt den Helden in anderen Banden gefangen. Eine plötzlich aufflammende Liebesleidenschaft bestimmt den weiteren Verlauf des dramatischen Geschehens. Dies aber bedeutet einen völligen Bruch in der Charaktergestaltung. Gerberts Untreue gegenüber Walpurga ist zwar menschlich erklärlich, bedeutet aber keine Weiterführung des nach der Anlage des Dramas als Triebkraft in ihm wirkenden Ehrgeizes. Eine weitere Folge zeigt das Schuldproblem. Der Ausspruch des Helden enthält ein doppeltes Schuldbekenntnis, seine Untreue gegenüber Walpurga und das Verschweigen der Herkunft seines plötzlichen Reichtums. Dem Ehrgeiz, der eigentlichen Triebkraft des dramatischen Geschehens, entspricht aber nur die zweite Schuld. Der Fehler in der Charakterzeichnung des Helden ist in diesem Drama größer als in der Tragödie „Die Pisaner". Bei Ugolino wirken Haß und Ehrgeiz wenigstens in gleicher Richtung und verursachen gemeinsam den Fall des Helden. Bei Gerbert aber setzt die erste Triebfeder aus, wenn die andere einsetzt. Der Held im zweiten Teile des Dramas erinnert wenig an sein Ebenbild zu Beginn des Stückes.

Wenig bedeutungsvoll erscheint der Held der Tragödie „Der Johanniter". Einfach wie die ganze Handlung ist auch sein Verhalten. Eigenschaften, die ihn besonders hervortreten lassen, zeigt er im Verlaufe des dramatischen Geschehens nicht. Wie die Analyse bereits erkennen läßt, legt der Dichter weniger Wert auf die Schilderung der Persönlichkeit des Helden als auf die Darstellung der Verhältnisse, die zum Untergange der Liebenden führen. Infolgedessen tritt auch der Charakter des Helden in den Hintergrund und bedarf keiner weiteren Darlegung. Desgleichen können auch die übrigen Personen übergangen werden.

Wesentlich anders als in den behandelten Werken hat Schack seine Helden in den folgenden Dramen gezeichnet. Graf Gaston, die Mittelpunktsfigur in dem gleichnamigen Trauerspiel „Gaston", ähnelt nur sehr wenig den voran charakterisierten Heldengestalten. Er hat mit ihnen nur die Vorzüge des Geistes und des Körpers gemein, die ihn über seine Mitspieler hinausheben. Im übrigen aber zeigt

sein Charakter ein wesentlich anderes Gepräge. Bereits im Vorspiel erhalten wir vom Dichter ein abgerundetes Bild seiner Persönlichkeit. Gaston ist der Neffe des Grafen Franz von Lucerna, der ihn kurz vor seinem Tode zu seinem Nachfolger bestimmt. Noch jung an Jahren genießt er weit und breit Achtung und Vertrauen, vor allem, weil er wie sein Oheim den schwer bedrängten Waldensern Zuflucht und Schutz gewährt. Im Gespräch mit Lena, seiner Jugendgespielin, offenbart Gaston die Hauptcharakterzüge seines Wesens. Neben der reinen innigen Liebe zu Lena zeigt der Held eine tiefe Liebe zur Heimat, die ihn immer wieder aus der Fremde in die heimatlichen Berge treibt. Sodann gewinnt Gaston durch sein ritterliches Verhalten gegenüber Lena und ihrem Bruder, die er den Würgerhänden der Inquisitoren entriß. Das Gespräch verrät ferner den hohen edlen Sinn des Helden. Er kennt keine Falschheit, kennt auch kein Fragen nach der Religion in Herzensdingen. Noch weniger weiß sein gerader offener Sinn von einer Wertung nach Stand und Rang. Auch das Zusammentreffen des Helden mit Jolantha, der schönen Herzogstochter, bereichert Gastons Charakterbild. Der Kampf, den die allmählich aufflackernde Liebesleidenschaft zu ihr entfacht, ist ein weiterer Beweis für die edle Gesinnung des Helden. Dann aber folgt auch hier ein Bruch im Charakter der Helden. Mit Beginn der tragischen Verwicklung wird er uns unverständlich. Kaum hat ihm der Kanzler Thebaldo die Hiobsbotschaft übermittelt, läßt er seinen Zorn ganz unvermittelt an der unschuldigen Jolantha aus. Die Ausdrücke, mit denen er sie überhäuft, sind nicht nur völlig ungerechtfertigt, sondern auch angesichts des bisher dargestellten Charakters des Helden unangebracht. Gastons bisheriges Verhalten steht in offenbarem Widerspruch zu seinem jetzigen Gebaren. Die Vorwürfe, die Jolantha über sich ergehen lassen muß, stehen in keinem Zusammenhang mit den Vorgängen am Hofe des Herzogs, die das Unglück über Gaston und seine Schutzbefohlenen heraufbeschwörten. Unverständlich wirkt ferner das völlige Erkalten der Leidenschaft in Gaston. Zu plötzlich verwandelt sich seine Liebe in Haß. Desgleichen bleibt die Wiedersehensszene mit Lena ohne Überzeugungskraft. Die Selbstanklagen des Helden, so erschütternd sie sind, tauchen zu unvermittelt auf und sind zu wenig begründet. Die Handlung vorher hat das Schuldproblem zu wenig in Erscheinung treten lassen. Vielmehr ist durch die selbstlose Verzichtleistung Lenas die Schuldfrage und ihre Weiterführung im Drama noch mehr in den Hintergrund getreten, sodaß die jetzigen

Selbstanklagen und ihre übermäßige Betonung durch den Helden unbegründet erscheinen. Lena bringt dies klar zum Ausdruck. Gaston dagegen widerspricht sich. Dem greisen Andrea gegenüber verneint er jede Schuld und spricht von einem Fluche, der auf ihm lasten müsse. Lena jedoch gegenüber bekennt er sich schuldig, aus Leidenschaft heraus an ihr und den anderen Verrat geübt zu haben. Übertrieben wirkt auch das Schuldbekenntnis Lenas, die in der Annahme der Werbung des Grafen ihren verehrten Pflegevater und Seelsorger betrogen zu haben glaubt.

Lena ist sonst vom Dichter mit großer Liebe gemalt und erscheint als das Abbild eines schlichten, einfachen Mädchens, das mit rührender Liebe an Gaston hängt, jedoch so viel Seelengröße aufbringt, auf das Liebste in der Welt Verzicht zu leisten. Zugleich ist sie eine glaubenstreue Waldenserin. Dagegen verliert Jolantha viel durch ihre Leidenschaftlichkeit. Zwar zeigt auch sie in ihrem Verhalten eine tiefe innige Liebe zu dem Helden, wohl folgt auch sie ihm in den Tod. Aber sie vermag nicht in dem gleichen Maße unser Mitgefühl zu erringen wie Lena. Das liegt einesteils an dem rücksichtslosen Beginnen, Gaston um jeden Preis zu erringen, obwohl sie wußte, daß Gaston eine andere liebt, zum andern wohl daran, daß sie in ihrer ganzen Persönlichkeit nicht geeignet ist, Mitleid zu erwecken, es auch wohl gar nicht verlangt und erwartet. Schack hat auch hier wieder in der Zeichnung dieser beiden Charaktere sein großes Können bewiesen. Alle anderen Personen ragen wenig oder gar nicht hervor und verdienen keine besondere Beachtung. Sie sind nur Werkzeuge in der Hand des Schicksals, ohne jedes eigene Wirken, ohne jede Bedeutung, ob es nun der Herzog oder seine Ratgeber, der Beichtvater und Leibarzt oder sein Sohn ist, oder ob es die heimtückischen Gesellen Seyssel und der Markgraf von Saluzzo sind.

Auf die gleiche seelische Haltung wie bei Gaston stoßen wir bei der Betrachtung der Heldengestalt des Dramas „H e l i o d o r". Wie Medon im ersten Akt angibt, stammt der Titelheld aus einem der ersten Geschlechter Athens. Nach Ansicht Medons ist nur er dazu berufen, Griechenland von Rom und zugleich auch vom Christentum zu befreien. Kassander, ein anderer naher Freund Heliodors, rühmt seine kampfesfrohe Natur. Von glühender Vaterlandsliebe erfüllt, sei er nicht müde geworden, den Haß auf Rom immer aufs Neue zu schüren. Die leidenschaftliche Anklage Gregors, des Bruders seiner heim-

lich geliebten Makrina, eines fanatischen Christen, kennzeichnet den Helden als einen heimlichen Anhänger des alten Hellenenkults. Im Gespräch mit Medon, Kassander und Hilarion, zeigt Helioder außer den schon erwähnten Eigenschaften auch seine Klugheit, die ihn vor den Schwächen seines Volkes nicht blind werden läßt. Er weiß, daß ein Volk, das sich untereinander bekämpft und den Feind um Hilfe ruft, noch nicht zum Freiheitskampf reif ist. Dennoch verliert er den Mut nicht, wie aus seinem Selbstgespräch nach Weggang seiner Freunde hervorgeht. Gleich einem Adler ist er unentwegt auf der Wacht und späht nach einer günstigen Gelegenheit aus, um sein Volk zum Kampfe aufzurufen. Weder Freund noch Feind ahnen sein ständiges Wirken. Von Basilia, der Dienerin Makrinas, hören wir, wie geachtet und geliebt Heliodor bei allen Griechen ist, die gleich ihm sich nach politischer und religiöser Freiheit sehnen. Was Gregor in seinem fanatischen Haß nur ahnt, zeigt der Held im Gespräch mit Makrina offen. Er ist nicht einmal äußerlich Christ geworden, in seinem Herzen thronen noch die alten Götter. Sein Verhalten den Christen gegenüber zeugt von einer edlen hochherzigen Gesinnung, sowie von einer tiefinnerlichen Auffassung religiösen Empfindens. Diese Haltung und die damit im Zusammenhang stehende spätere Änderung ist für das Verständnis des dramatischen Geschehens von entscheidender Bedeutung. Diese Wandlung wird vom Dichter jedoch nur sehr unvollkommen dargestellt. Seit Beginn des Dramas hat sich Heliodor bereits in einer Krise befunden. Wir wissen, nur unter Zwang war er Christ geworden. Deshalb hatte er auch bald wieder, als die Gelegenheit günstig war, den alten Glauben angenommen. Allein er hat nicht mehr mit der alten kindlichen Frömmigkeit an seinen Göttern gehangen. Trotz aller Freude darüber, daß wieder ganz Griechenland die alten Götter feiert, muß ein Stachel in seinem Herzen zurückgeblieben sein. Die kurze Zeit, da er als Christ den neuen Glauben kennen lernte, muß irgendwie das früher felsenfeste Vertrauen zum alten Väterglauben erschüttert haben. Im Drama kommt dies bis zu dem Augenblick, da er von dem Oberpriester die Weihe erhält, nicht zum Ausdruck. Höchstens ist die Auffassung, die Heliodor angesichts der Leiche Eusebias, Makrinas Mutter, zum Ausdruck bringt, ein kleiner Hinweis dafür, daß der Held, weil er ihrem Glauben seine Achtung nicht versagen kann, langsam anfängt irre zu werden. Der Zwiespalt in seinem Innern hat sich unmerklich immer tiefer in seine Seele eingeschlichen. Die

Glaubenstreue, der heroische Opfermut, den die Christen angesichts des sicheren Todes zeigten, mögen den Helden nachdenklich gestimmt haben. Der Gedanke, den Christen jetzt vielleicht dasselbe Unrecht angetan zu haben, das ihm und seinen Glaubensgenossen durch die Christen zugefügt wurde, mag ihn beunruhigt haben. Vor allem hat ihn seine Auffassung: „Ist falsch ein Glaube, in sich selbst bricht er zusammen!" in stärkste Zweifel gestürzt. Der nunmehrige Entschluß, das Christentum mit Stumpf und Stiel auszurotten, mag neben allen anderen Faktoren letzten Endes nur von dem Ziel bewegt gewesen sein, zu Ruhe und Frieden zu gelangen. Jedenfalls ist im Helden, als er vor dem Oberpriester steht, nur noch ein Wunsch rege und mächtig. Er kennt nur noch die eine Sehnsucht, von seinem Zwiespalt erlöst zu werden und endlich die lautere Wahrheit zu erfahren. Das hat ihn nach Eleusis getrieben. Darauf hat er sich mit ernstem Willen vorbereitet, wie der Oberpriester lobend hervorhebt. Das Ergebnis der ernsten eindringlichen Selbstbesinnung wird uns vom Dichter in der 1. Szene des 5. Aktes in einer Vision dargestellt. Der Held kniet vor dem Bilde der Gottheit und ist im Begriff, die Wahrheit zu erfahren. Was er zu sehen und zu hören bekommt, erschüttert seine Seele tief. Seine Götter, die er unsterblich wähnte, sinken ins Grab. Qualvoller aber ist ihm der Gedanke, daß das von ihm zumeist gehaßte Kreuz Sieger geblieben ist. Das ist die eine Erkenntnis, die der nach Wahrheit ringende Held gewinnt. Es ist aber erst die halbe Wahrheit. Ein leiser Zweifel mag ihm gesagt haben, daß alles, was die Christen ihn gelehrt haben, unmöglich im Sinne des Erlösers gemeint sein kann. Diese Erfahrung, zu der Heliodor auch nur allmählich gelangt ist, versinnbildlicht der Dichter durch den Chor der Priester, welcher nach dem Bilde vom Untergang der hellenischen Götter auftritt. Durch ihn wird der Held belehrt, daß ein Glaube niemals mit Feuer und Schwert verbreitet werden könne. Das ist die andere, vielleicht noch bittere Erkenntnis, die dem Helden zuteil wird. Heliodor ist tief erschüttert. Da winkt dem gequälten und gemarterten Herzen endlich nach langem Suchen und Fragen nach dem Sinn alles Lebendigen die Erlösung. Ein neuer Glaube greift in seiner Seele Platz, die Gewißheit, der alte Gott werde wieder die Wahrheit zum Siege führen und nach allem Menschenwerk und allem Lug und Trug der Menschheit ein schöneres, reineres Leben bescheren. Hier endet die Offenbarung. Heliodor hat erkannt, daß er irrte, selbst da, wo er glaubte, in heiliger

Begeisterung für seinen alten Glauben zu kämpfen. Daher auch sein Entschluß, daß sein weiterer Kampf nicht mehr dem Christentum zu gelten hat, sondern nur noch dem Ziele, das bedrohte Vaterland mit Leib und Leben zu verteidigen. In diesem Kampfe geht er unter. Er bleibt Sieger, Sieger über seine eigenen Irrungen, Sieger aber auch über seine Feinde. Im freien Vaterland, als freier Grieche, stürzt sich Heliodor, als alle Aussicht auf Sieg und Rettung verloren ist, mit den Seinen in das Schwert, um nicht in die Hände der Goten zu fallen. Die Charakteristik Heliodors ist ähnlich der Ruggieris mit Absicht ausführlich dargelegt worden, weil auch sie einen besonders eigentümlichen Zug in Schacks Weltanschauung und seiner künstlerischen Schaffensweise hervorheben soll.

Von den Nebenpersonen des Dramas gewinnt nur eine an Bedeutung und auch nur im Hinblick auf die Gedankenwelt des Dichters. Es ist Eusebia, die Mutter der Makrina. Sie und Heliodor in seinen Visionen im Tempel von Eleusis geben ein Spiegelbild von Schacks religiöser Weltanschauung. Ihre Aussagen sind sein religiöses Glaubensbekenntnis. Eusebia bringt eine ganz andere Ansicht des Christentums zum Ausdruck als etwa der Bischof Synesius oder Gregor oder all die anderen Eiferer, die glauben, durch Feuer und Schwert die Menschen zum Christentum zu bekehren. „Sanftmut und Milde lehrte unser Heiland, und nicht sein Schüler ist, wer sie verleugnet!" ruft sie ihrem Sohne Gregor zu, als dieser sich bitter beklagt, daß sie zu lau sei. Damit steht sie im bewußten Gegensatz zu den anderen und muß sich gefallen lassen, vom Bischof ob ihrer abweichenden Auffassung streng getadelt zu werden. Jedoch zu tief hat sich diese Überzeugung ihr ins Herz gesenkt, und selbst, als sie mit ihren Mitchristen von Ort zu Ort gehetzt und verfolgt wird und auf der Flucht stirbt, selbst da vermag sie sich der Ansicht der anderen, die im finstern Haß die Vernichtung der Griechen vom Himmel herab erflehen, nicht anzuschließen. In ihren letzten Worten zu ihrem Sohne Ammian faßt sie noch einmal ihre Glaubensauffassung in die Worte: „Wie haben sie dein großes Herz verkannt, dein Wort mit Rauch und Nebeldunst umhüllt . . ." zusammen[16]).

Rein und edel, erhaben über alles Niedrige, ist auch der Charakter des Fürsten Wolfgang, des Helden in dem Drama „Atlantis". Immer wieder beweist er im Verlaufe der Handlung seinen hochherzigen Sinn. Das erfahren

[16]) Vgl. 4. Akt, 1. Szene.

besonders die Negersklaven, die sich unter seinen Schutz gestellt haben. Trotz aller Gefahren, die ihm und seinem Werk durch sein edelmütiges Verhalten entstehen, verläßt er sie nicht. Selbst im Untergang, als Wolfgang fühlt, daß alles verloren sei, gilt sein letzter Gedanke der Rettung dieser sich ihm anvertrauenden Sklaven. Nur einmal streift lockend und versuchend die Schuld seinen offenen Charakter. Die tiefe Liebe zu Mathilde, der Gattin seines Gegners, läßt ihn einen häßlichen Gedanken fassen und ausführen. Die Folgen aber dieses Verhaltens, die Reue, die der Fürst zeigt, die Selbstanklagen und Vorwürfe, die ihn in der Zukunft nicht mehr verlassen, bezeugen weit besser als alle anderen Züge seines edlen Wesens das hohe sittliche Feingefühl im Charakter dieses Mannes. Dieser eine Vorfall, an den er immer gefesselt zu sein glaubt, entscheidet über sein Schicksal. Das Mißlingen seines Planes sieht Wolfgang als Sühne und Buße für sein Vergehen an und scheidet freiwillig aus dieser Welt.

Gleich groß und erhaben erscheint auch die Gestalt der Heldin in der Tragödie „T i m a n d r a". Dieses Trauerspiel hat wieder eine historische Grundlage. Der Dichter hat das Material zur Gestalt des Pausanias der altgriechischen Geschichte entnommen[17]). Hiernach erscheint der Gegenspieler der dramatischen Heldin als Regent für den noch unmündigen spartanischen König Pleistarchos, der im Drama den Namen Lysander trägt. Die Geschichte rühmt ihn als den Sieger von Platää, dessen glänzende Feldherrnkunst den Sieg über die Perser davongetragen hat[18]). Dafür spricht auch seine Stellung als Führer des Bundesheeres aller vereinigten Hellenen. Neben seinen besonderen Fähigkeiten als Feldherr muß der geschichtliche Pausanias ein herrisches und hochfahrendes Wesen zur Schau getragen haben, sodaß sich im weiteren Verlauf des persischen Feldzuges die Ionier und Hellespontier weigerten, weiter unter seinem Oberbefehl zu kämpfen und diesen den Athenern anboten. Außerdem warf man ihm landesverräterische Beziehungen zum Perserkönig vor. Zweimal mußte sich Pausanias vor dem Gericht seiner Vaterstadt verantworten. Freigelassen, benutzt er seine Freiheit, um sich unter den Heloten Anhang zu verschaffen. Der Versuch schlägt fehl, und die Angelegenheit wird den Ephoren zur Kenntnis gebracht. Als man wiederum Pausanias verhaften will, flieht dieser in

[17]) Vgl. H. Swoboda, Griech. Gesch. Berlin u. Leipzig 1914, S. 57; 63—64.

[18]) Vgl. v. Pöhlmann, Grundr. der Griech. Gesch. und Quellenkunde, München 1914, S. 131.

den Tempel seiner Schutzgöttin Pallas Athene, wo er, lebendig eingemauert, einem qualvollen Hungertode überantwortet wird. All dies hat der Dichter mit nur geringer Abweichung in sein Trauerspiel übernommen. Auch das Verhältnis des Pausanias zu Mandane, der persischen Königstochter, hat eine, wenn auch etwas fragliche geschichtliche Grundlage und beruht wahrscheinlich auf einem Briefe, den Thukydides erwähnt. In ihm wird von einer möglichen Werbung des Pausanias um eine persische Prinzessin gesprochen. Wie alle anderen geschichtlichen Persönlichkeiten ist auch Pausanias vom Dichter idealisiert worden. Der Grund, warum dies geschehen ist, läßt sich nicht ermitteln. Ersichtlich ist nur, daß die Umwandlung seines Wesens nicht wie bisher aus dem Ideengehalt zu erklären ist[19]). Da seine Charaktergestaltung im übrigen keine besonderen psychologisch hervorstechenden Züge aufweist, kann von einer weiteren Erörterung dieser geschichtlich bedingten Figur abgesehen werden. Timandra und fast alle Nebenpersonen dagegen sind unhistorisch.

Ein Meisterstück ist dem Dichter in der Darstellung des Charakterbildes der Timandra geglückt. Sie ist die Idealgestalt einer spartanischen Mutter. Ihre heldische Mutterliebe beherrscht ihr gesamtes Sinnen und Trachten. Der Kampf, in den sie durch den verbrecherischen Landesverrat ihres Sohnes hineingerissen wird, ist vom Dichter mit blutvollem Leben ausgestattet worden. Er stellt in den dichterischen Leistungen Schacks einen Höhepunkt dar. Das Charakterbild Timandras ist vor allen anderen das einheitlichste und geschlossenste, das dem Dichter gelungen ist. Deshalb haben alle Kritiker, die zu dem Drama Stellung genommen haben, mit Recht darauf hingewiesen.

Eine wesentlich andere Stellung in der Art der Charaktergestaltung nehmen die handelnden Personen in den letzten Dramen „Das Jahr Eintausend" und „Syrius" ein. Bisher stand immer e i n Mensch im Mittelpunkt der tragischen Handlung. Der Verlauf des dramatischen Geschehens war nichts weiter als eine Darstellung des Schicksals des Helden. Ganz anders ist das Verhältnis zwischen den in den letztgenannten Dramen auftretenden Personen und der dramatischen Handlung. Zunächst kann streng genommen von e i n e m Helden in diesen Dramen nicht mehr gesprochen werden. Daran wird auch nichts durch die Tatsache geändert, daß z. B. das eine Drama

[19]) Vgl. Die Untersuchung über die innere Form des Dramas.

mit dem Namen einer in diesem Stück auftretenden Person betitelt ist. Syrius, der Beherrscher der Urwelt, ist nur äußerlich betrachtet die Hauptgestalt im Drama. Sein Untergang ist ebensowenig für den Ideengehalt des Dramas allein bestimmend als etwa das Schicksal seines Gegenspielers Antares und seiner Geliebten Azila. Desgleichen erschöpft sich der Inhalt des Dramas „Das Jahr Eintausend" keineswegs in dem Geschick Brunos und Cäcilias. Beide Dramen nehmen, wie schon die Analyse erkennen ließ, eine Sonderstellung unter den Stücken Schacks ein. Die in ihnen auftretenden Personen sind in Bezug auf Charakterplastik und Ideengehalt mehr oder weniger gleichgestellt, und Wesenszüge von psychologisch tieferem Interesse fehlen, sodaß sich eine besondere Charakteristik ihrer durch den Dichter erfolgten Darstellung im Drama erübrigt. Im übrigen gleichen sie irgendeiner der bereits angeführten Typen in den anderen Dramen. In dem Gegenspieler des Syrius, Antares, fühlt man sich leicht an Heliodor oder Gaston erinnert, und Bruno, der Mönch in dem Drama „Das Jahr Eintausend", trägt verwandte Züge.

Es bleiben nun noch diejenigen Personen zu betrachten, die vom Dichter innerhalb des dramatischen Rahmens nur skizziert werden. Sie sind für den dramatischen Verlauf des Geschehens mehr oder weniger belanglos und könnten daher in der Betrachtung übergangen werden, wenn sie nicht gerade in ihrer bewußt knapp gehaltenen Darstellung die künstlerische Gestaltungsweise des Dichters erneut bekunden würden. Denn Schack versteht es meisterhaft, mit wenigen Worten eine Person auftreten zu lassen, um sie dadurch treffend darzustellen. Der Leser oder Zuschauer erhält sofort ein anschauliches Bild von dem Wesen der betreffenden Person. In den meisten Fällen hat der Dichter dies dadurch erreicht, daß er nur einen einzigen Charakterzug herausstellt, diesen aber so scharf und treffend hervorhebt, daß man diese meist mehr oder weniger komische Eigenschaft sofort als Schwäche oder Mangel des betreffenden Menschen erkennt. Schacks Darstellungsweise geht dabei mehrfach an die Grenze der Karikatur, zeigt jedoch zugleich dabei die Menschenkenntnis des Dichters und das feine Verständnis, mit dem er seine Mitmenschen und die damalige Zeit mit ihren besonderen Erscheinungsformen beurteilt hat.

Der Schauplatz dieser Personen ist zwar besonders das Lustspiel, weniger die Tragödie. Aber auch hier verrät der Dichter zuweilen seine große Begabung für solche Figuren. Vor allem ist es sein Drama „Atlantis",

in dem solche humoresk-satirische Darstellungsweise von ihm angewendet wird. In der 5. Szene des ersten Aktes charakterisiert uns der Dichter die Auswanderer, die teils am Tisch sitzend, teils in Gruppen umherstehend, den Fürsten Wolfgang erwarten. Bunt gewürfelt ist ihre Zusammensetzung, und noch verschiedener die Gründe, welche sie zum Verlassen der Heimat veranlaßt haben. Aber gerade diese einzelnen Gründe, die sie im Gespräch untereinander angeben, kennzeichnen die einzelnen Charaktere. Gerade durch die Begründung ihrer Auswanderungsabsicht hat der Dichter erreicht, jeden einzelnen mit ganz kurzen Hinweisen treffend darzustellen. Da ist z. B. der Schäfereipächter Jürgen mit seinem Sohn. Nichts hätte ihn besser kennzeichnen können als seine eigene Erzählung, weshalb er nach Amerika auswandere. Der Leser oder Zuschauer weiß dadurch von vornherein, daß weder er noch sein langer Sohn sehr viel Mut und Tapferkeit im Ernstfalle aufbringen würden. Der Hinweis des Baders auf die schönen langen Beine des Sohnes, die zum Davonlaufen wie geschaffen wären, vollendet durch seinen ironischen Unterton die Charakteristik von Vater und Sohn. Am treffendsten aber ist dem Vater das Bild des Predigers gelungen. Die Geistlichen sind in ihrer Mehrzahl ohnehin keine besonderen Freunde Schacks. Aber dieser Prediger, der sich hier zu den Auswanderern gesellt, ist mit besonders bissigem Spott gezeichnet. Er ist ein armseliger Genosse, dem nichts weiter als ein wenig Rückgrat, aber damit alles fehlt. Nicht einmal ein wenig Mutterwitz verrät sein Klagelied. Der Dichter hat mit diesem Prediger wahrscheinlich einen Typus seiner Zeit malen wollen, jene Mitmenschen, die kritiklos einmal dies, einmal jenes anbeten, ohne zu wissen, daß sie durch dieses Verhalten nicht nur ihren geistigen Tiefstand, sondern auch zugleich ihren Wankelmut verraten.

So verschieden rein äußerlich alle vom Dichter dargestellten Charaktere der oben näher ausgeführten Mittelpunktsfiguren sind, so lassen sich doch bei allen einige gemeinsame Züge herauslesen. Jeder von ihnen zeichnet sich durch einen edlen Sinn und ein hohes Streben aus. Reich mit Geistesgaben aller Art ausgestattet, überragen sie bei weitem alle anderen Mitspieler und zwingen Freund wie Feind zur Hochachtung vor ihren Taten. So sahen wir, wie Ugolino von seinem Feinde Lanfranchi in dem Drama „Die Pisaner" als ein Mann von hohem Geist und hohem Sinn geschildert wird. In dem Trauerspiel „Gaston" verrät der Held im Zwiegespräch mit seiner

Geliebten den reinen edlen Sinn seines Charakters. Timandra, die Titelheldin in dem gleichnamigen Drama, wird als die Idealgestalt einer griechischen Heldenmutter dargestellt. Auch Heliodor, die Hauptfigur in dem gleichnamigen Trauerspiel, ist ein Mensch, der durch seine Tapferkeit und Vaterlandsliebe von seinen Freunden und Anhängern als der Führer im Kampfe um die Freiheit mit großer Liebe verehrt wird. Desgleichen wird in der Tragödie „Kaiser Balduin" der Graf von Flandern als ein echter Ritter und weiser Herrscher gepriesen. Noch reiner und edler malt der Dichter in dem Drama „Atlantis" den Helden als einen Idealisten, dessen makelloser Charakter den höchsten Zielen zustrebt. So ließe sich auch in den übrigen Dramen nachweisen, wie immer der Held durch sein Wesen weit über seine Mitspieler hinausragt.

Trotz dieser gleichen Grundhaltung kann jedoch nicht von einer Gleichtönigkeit gesprochen werden. Vielmehr sind zwischen den einzelnen Helden starke Unterschiede zu beobachten. Ugolino z. B. hat außer seinen geistigen und körperlichen Vorzügen nichts mit dem Grafen Gaston gemein. Ugolino ist ein Mann der Tat, der Gewalt und Eroberung und hat einen beinahe dämonischen Zug an sich. Gaston dagegen zeigt wohl auch Tapferkeit und echten Heldenmut, ist aber mehr der feurige Jüngling, dessen reiner Charakter keine gefahrdrohenden Tiefen aufweist, während das leidenschaftliche Wesen Ugolinos weit mehr zu Schuld und Unrecht neigt. Ebensowenig gleichen sich der Graf von Flandern und Fürst Wolfgang. Die menschliche Größe des letzteren liegt unverkennbar auf einem ganz anderen Gebiet seelischen Adels. Aus der erfolgten Charakteristik der einzelnen Heldengestalten ist zu ersehen, daß Ugolino, Graf Balduin, Pausanias und Gerbert freilich einen gleichen Grundzug in sich tragen: einen stark ausgeprägten Ehrgeiz, verbunden mit einem unersättlichen Hunger nach Macht, Ruhm und Ehre. Diese Eigenschaft fehlt den Helden Gaston, Heliodor und Fürst Wolfgang. Die Größe ihrer Persönlichkeit wird weit weniger durch hervorragende Taten gekennzeichnet als durch die seltene Reinheit ihres Charakters. Es sind Menschen von hohem Seelenadel, vornehmlich Fürst Wolfgang. Sie stellen den menschlichen Idealtyp dar.

Dieser verschiedenen seelischen Veranlagung gemäß können auch die von den Helden erstrebten Ziele keineswegs gleich sein. Graf Ugolino und Kaiser Balduin wollen sich ein mächtiges Reich erkämpfen. Gerbert erstrebt höchsten wissenschaftlichen Ruhm. Dagegen sind die Ziele des Grafen Gaston, des Fürsten Wolfgang und Heliodors

völlig anders. Sie werden nicht vom Ehrgeiz diktiert, sondern stehen auf einer weit höheren Stufe menschlichen Strebens. Ihr Ziel bezeugt nicht nur das hohe Ethos ihres Wollens, es hat nichts mit egoistischen Wünschen gemein, sondern beweist den rein idealistischen Zug im Streben dieser Männer. Graf Gaston ist gewillt, sein Land und seine Untertanen vor dem Zugriff fanatischer Glaubenseiferer bis zum letzten Atemzug zu beschützen. Heliodor ist bestrebt, sein Vaterland vom Joche der römischen Unterdrücker zu befreien und ihm die Glaubensfreiheit wiederzugeben. Fürst Wolfgang verfolgt das hohe Ziel, mit Gleichgesinnten drüben eine neue Heimat zu gründen, befreit von allen Unzulänglichkeiten der alten Welt, Sorge, Not und Elend, befreit aber auch von allen Fehlern und Leidenschaften ihrer Menschen.

So wenig sich diese Ziele gleichen, so verschieden sie nach Art und Ursprung sind, verraten sie doch ein gemeinsames Kennzeichen. Immer sind es hohe Ziele, die entweder rein idealistischen Beweggründen entspringen ohne jeden selbstsüchtigen Hintergrund, oder aber menschlicher Ehrgeiz und Ruhmsucht idealisieren ihr stark eigensüchtiges Streben durch das Erkämpfen eines Endzieles, das zugleich auch anderen zugute kommen soll und zum Segen der Allgemeinheit erstrebt werden will. Niemals aber wird um ein Ziel gerungen, das einen niedrigen oder gemeinen Sinn verrät.

Dieser durchgehende Charakterzug der Helden ermöglicht einen Rückschluß auf die persönliche Eigenart des Grafen Schack. Es ist kein Zufall oder bloße Konstruktion des Dichters, wenn er seinen Helden durchweg diesen idealistischen Zug verleiht. Es hängt dies vielmehr eng mit der seelischen Grundhaltung Schacks zusammen. Der Dichter hat in seine Helden ein Großteil seiner eigenen Anschauungen hineingelegt. Fürst Wolfgang z. B. kann leicht als sein Ebenbild angesprochen werden. Der hervortretende Zug im Wesen des Dichters war sein ausgeprägter Idealismus. Ein durch und durch edler Charakter schwärmte er von Jugend auf für alles Hohe und Edle. Schon als Knabe verabscheute er das damalige wüste Treiben in dem Pädagogium in Halle[20]). Zahlreiche Äußerungen bezeugen seine Liebe und Begeisterung für die Schönheit der Poesie, für die schönen Künste, für das Vaterland und seine großen Söhne. Angesichts des protestantischen Friedhofs in Rom, an der Pyramide des Cestius, einem seiner Lieblingsplätze, ruft er aus: „Seit

[20]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 1, S. 16.

meiner Jugend habe ich gestrebt, mich von dem Staube emporzuringen, alles Große und Schöne, was Vergangenheit und Gegenwart bieten, mir zu eigen zu machen und den edlen und hohen Menschen, die zuvor gewesen, auf ihrer Bahn nachzueifern. Ich habe versucht, so viel zu lernen, wie es mir nach meinen Geisteskräften möglich war, habe bei den Weisen aller Völker meinen Wissensdurst zu löschen gestrebt . . ."[21]). Das gleiche Bekenntnis legt er am Ende des 2. Bandes seiner Aufzeichnungen ab[22]). Immer galt sein Streben der Schönheit, dem Erhabenen in jeglicher Gestalt in der Welt nachzuspüren, um es in reiner Freude zu genießen. Dieser Idealismus, eine Eigenart, die er mit allen Vertretern des Münchener Dichterkreises teilte, war derart bestimmend für seine geistige Haltung, daß er für das Häßliche keinen Blick mehr hatte. Er war zum Priester der Schönheit geworden und lebte in einer Welt des Schönen und Erhabenen, die ihm allmählich das Empfinden für die realen Belange des alltäglichen Lebens raubte. Sein gesteigertes Schönheitsempfinden ließ ihn den Alltag nur noch schwer ertragen. Für gewöhnlich entfloh er ihm, indem er in die Welt seiner Bücher flüchtete. Angesichts der Ausgrabungen in Pompeji beklagt er die Tatsache, daß durch sie die Wissenschaft ein viel deutlicheres Bild von dem alltäglichen Leben im Altertum gewonnen habe, weil dadurch das alte Hellas „seines idealen Glanzes" entkleidet und offenbar geworden sei, daß die Hellenen auch nur Menschen wie wir gewesen seien, „Menschen mit kleinlichen Neigungen und Bedürfnissen gleich uns". Den idealen Schwung seiner Seele, der ihn nie verlassen hat, bezeugt er weiter, wenn er in seinen Erinnerungen den Eindruck wiederzugeben versucht, den er angesichts des Ausblickes vom bithynischen Olymp gehabt hat[23]). Dazu kam, daß die äußere Lage es ihm gestattete, ein Leben in Schönheit zu führen. Reich und unabhängig konnte er fast ein ganzes Leben lang nur seinen Neigungen nachgehen[24]).

Diese seelische Grundhaltung mußte den Dichter in direkten Gegensatz zum Realismus und Naturalismus bringen. In der Tat hat Schack wie alle Vertreter des Münchener Dichterkreises scharf gegen diese teils schon vorhandenen, teils neu aufkommenden Richtungen in

---

[21]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 3, S. 46, 47.
[22]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 2, S. 158.
[23]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 2, S. 209.
[24]) Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd 2, S. 157/8.

Kunst und Poesie Stellung genommen. Neben Geibel ist er wohl derjenige gewesen, der in dieser Beziehung das allerwenigste Entgegenkommen gezeigt hat. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis hat er in einem ausführlichen Aufsatz in den „Aphorismen über Literatur" niedergelegt[25]). In dieser Abhandlung setzt er sich grundlegend mit dem Problem der Wahrscheinlichkeit in der Dichtkunst auseinander. Nach seiner Auffassung wird die Wahrscheinlichkeit in der Poesie mit jener des wirklichen Lebens verwechselt bzw. gleichgestellt. Diese Verwechselung habe zu den ärgsten Mißverständnissen und unberechtigten Vorwürfen gegenüber dichterischen, vor allem dramatischen Werken geführt. Auf ihr beruhe auch die Lehre von der sogen. Einheit von Ort und Zeit. Diese Forderung habe aber nur eine Berechtigung in der Annahme, das auf der Bühne Dargestellte ereigne sich tatsächlich vor unseren Augen. Jedoch sei das Drama nur ein Bild der Handlung, nicht aber die Handlung selbst. Nach Schacks Ansicht verhalte sich das Drama zum wirklichen Vorgang wie ein Bild zu der Begebenheit, die es darstelle. Der Dichter weist dies überzeugend an der Dichtkunst der Griechen nach, die nach seiner Auffassung den angedeuteten Kunstcharakter am folgerichtigsten durchführe. Wenn z. B. in der Tragödie „Agamemnon" von Aeschylus zuerst die Feuerzeichen aufflammen, welche die Abfahrt des Helden von Troja verkünden, und dieser wenige Minuten später, in Mykene angelangt, auf die Bühne trete, so habe jeder Athener, ohne darauf besonders aufmerksam gemacht zu werden, gewußt, daß er nur ein dichterisches Bild des Geschehens vor sich habe, nicht aber das Geschehnis selbst. Die gleiche Erscheinung glaubt Schack auch bei Sophokles und in den Lustspielen des Aristophanes zu erkennen. Eine Änderung in diesem Kunstempfinden sei erst durch das englische Theater wachgerufen worden, indem dieses zwischen die im höheren Darstellungsstil gehaltenen poetischen Szenen solche des gewöhnlichen Lebens eingeschoben habe. Da das, was sich auf der Bühne ereignete, in seiner Natürlichkeit und Alltagssprache sich völlig mit dem deckte, was man im täglichen Leben ständig um sich her erblickte und erlebte, sei zum erstenmal im Zuschauer die Auffassung geweckt worden, die Ereignisse auf der Bühne entsprächen der Wirklichkeit des Lebens. Diese Auffassung habe dann in der Folgezeit durch unser modernes Bühnenwesen ihre stärkste Unterbauung erfah-

[25]) Schack, Perspektiven, Bd. 2, S. 81 ff.

ren. Wenn in der Gegenwart die irrige Forderung nach der Übereinstimung des auf der Bühne Dargestellten mit der Wirklichkeit mehr und mehr aufkomme, so liege die Schuld daran an unseren heutigen Dekorationen, die darauf ausgehen, möglichst täuschend und naturgetreu das Leben selbst, nicht aber seine poetisch überhöhte Darstellung auf der Bühne vorzuführen. Schack beklagt tief diesen Standpunkt und warnt vor einem Umsichgreifen dieser Auffassung. Eine solche naturechte Dichtung müsse, entsprechend durchgeführt, zur Barbarei führen. Der Kunststandpunkt der römischen Kaiserzeit mit ihren Amphitheatern sei der sichtbarste Beweis für die Irrigkeit der Forderung nach Übereinstimmung des auf der Bühne Dargestellten mit der „ordinären Wirklichkeit". Damals wäre die Darstellung in Wahrheit „vollster Realismus" gewesen. Um dem rohen Sinn des entarteten Volkes zu genügen, mußte der Darsteller des Herkules wirklich lebendig verbrannt, Orpheus von wilden Stieren zerrissen, Dirke an den Hörnern des wütenden Stieres zu Tode geschleift werden. Mit dem Aufgeben des Kunstempfindens der Griechen und Shakespeares mußte zwangsläufig auch der Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit gegen viele unserer Dramen auftreten. Dann müßte aber nach der Meinung des Dichters auch vieles andere in unseren Dramen z. B. die Monologe, das Beiseitesprechen der Personen, die gewählte Ausdrucksweise, die sog. „geschmückte Sprache", wegfallen. Damit höre aber alle Poesie auf. Selbst bei stärkster Annäherung an die Wirklichkeit aber entspräche auch ein solches Drama noch lange nicht der theoretisch geforderten Wirklichkeit. Auch die Diderot- und die Ifflandschen Familiengemälde erfüllen diese Forderung nicht vollends. Sie verhalten sich nach Schacks Ansicht zu den höheren poetischen Dramen wie Wachsfiguren zu künstlerischen Statuen. Hinsichtlich der genauen Naturnachahmung sei wohl die Wachsfigur dem Belvederischen Apoll weit überlegen und könne auch sehr wohl ein lebendes Wesen vortäuschen. Jedoch „der gebildete Sinn" erblicke noch lange nicht in diesem Gebilde ein Kunstwerk. Am Schlusse dieser Abhandlung weist Schack noch einmal an Hand von Beispielen aus den Werken unserer größten Dramatiker nach, wie unsinnig und unberechtigt die Forderung nach vollster Realität sei. Fast alle großen Werke und vorzüglichsten Dramen müßten dann aus diesem Grunde verdammt werden. Aber bisher habe noch niemand daran Anstoß genommen. Nur bei neueren Werken wage die Kritik dies. Schack sieht gerade in dieser falschen

Methode einen der Hauptgründe für den Niedergang des Theaters.

Diese Ausführungen bezeugen weit besser als alles andere die idealistische Grundhaltung des Dichters. Sie unterstreichen aber auch zugleich die Ansicht Schacks von dem gänzlichen Mangel des alltäglichen Lebens an poetischen Momenten. Noch an anderen Stellen seiner „Erinnerungen" bringt der Dichter diese Ansicht zum Ausdruck. So bedauert er z. B., daß der Jugend nicht die Heldengestalten aus Deutschlands größter Zeit auf der Bühne gezeigt werden, anstatt daß diese sich jetzt fast ausschließlich mit Figuren des Alltagslebens bevölkere[26]). Bei Beschreibung eines Rittes durch Sizilien kommt er auf Schillers „Bürgschaft" und die Vorwürfe zu sprechen, die man bezüglich der Wahrscheinlichkeit der Handlung erhoben hat. Nach seiner Meinung habe die Poesie es mit einer ganz anderen Art von Wahrscheinlichkeit zu tun, und der Dichter habe sehr wohl das Recht, über die „Natur" hinweg die poetische Wahrscheinlichkeit auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Selbstverständlich habe auch die Freiheit des Dichters seine Grenze. Jedoch ließen sich dafür keine bestimmten Regeln aufstellen.

Eine nähere Begründung für seine Anschauung enthält eine andere Stelle seiner Aufzeichnungen[27]). Bei einem Besuch der Insel Isola Bella kommt Schack auf eine Naturschilderung Jean Pauls in seinem „Titan" zu sprechen und bewundert aufs neue seine Kunst, die er immer höher als die der „Prosaiker und der Naturalisten" eingeschätzt habe. Der Vorzug der Naturdarstellung Jean Pauls liege nach seiner Ansicht gerade darin, daß er nicht wie sie „alle Linien einer Landschaft haarscharf und mit gemeiner Deutlichkeit" wiedergäbe, sondern „die Natur erst durch seine Seele gehen lasse", um sie erst dann „warm und voll aus ihr wiedergeboren" unserem Gefühl und der Phantasie vorzuführen. Diese Bemerkung Schacks läßt deutlich den inneren Grund seiner Abneigung gegen jede realistische Kunst erkennen. Nach seiner Auffassung fehle es der betont objektiven Wiedergabe der Natur am persönlich-menschlichen Gehalt. Sie sei nicht gefühlsmäßig getragen und könne aus diesem Grunde auch nicht auf uns wirken. Wegen dieses Mangels lehnt der Dichter, der alle Poesie nach dem Vorhandensein oder Fehlen dieses Momentes mißt, den Realismus und Naturalismus

---

[26]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 2, S. 111.
[27]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. 3, S. 323/24.

ab. Daß Schack auch auf dem Gebiet der bildenden Künste denselben Standpunkt vertritt, kommt an einer anderen Stelle seiner „Erinnerungen" zum Ausdruck[28]). Hier zeigt die Beurteilung und Bewertung, die er den Gemälden der Maler Caravaggio, Ribera, Luca und Giordano zuteil werden läßt, aufs neue seine Einstellung zur Alltäglichkeit und deren Geringschätzung in Bezug auf künstlerische Verwendbarkeit. Er beklagt, daß diese Maler, deren Talent und große Kunst an sich nicht zu leugnen wären, dem Naturalismus in jenen Bildern huldigen und bei ihren Darstellungen aus Bibel und Geschichte die rohen Gesichter von Gaunern und Schindern verwenden. Dies sei nur in bildhaften Szenen des gewöhnlichen Lebens angängig. Für Schack ist so das Kunstschaffen des Naturalismus und Realismus das typische Zeichen eines vor sich gehenden Verfalls. Wohl hätte auch die frühere Zeit Henker und Bösewichte auf die Leinwand gebracht, aber immer irgendwie geadelt und idealisiert durch echte Kunstform, niemals aber in ungeschminkter Realität.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch eine andere Äußerung des Dichters[29]). Bei einem Besuch Venedigs beschäftigt sich Schack mit den Verfallserscheinungen dieser Stadt im 17. Jahrhundert und zeigt an der Kleinmalerei und den Genrebildern, wie auch Kunst und Poesie diesen Weg gegangen seien. Die damals aufkommenden Ansichten von Kanälen, Kirchen, Straßen und Plätzen erregen seine Abneigung, weil ihre Rokokofiguren angesichts des Dogenpalastes stilwidrig seien und nur in Trianon und in den Gärten von Versailles angebracht erscheinen. Den gleichen Eindruck erwecken in ihm die Komödien des Goldoni. Auch in seinen Stücken beanstandet er, daß die auftretenden Personen dem platten Leben abgelauscht seien und eine undichterische Sprache gebrauchen, im Gegensatz zur früheren Zeit, die wohl auch „lüsterne Alte, geldgierige Advokaten, verschmitzte Kupplerinnen, kokette Witwen und Mädchen als Lustspielfiguren" benutzt habe, aber doch in einer Form, die sie in eine „poetische Sphäre" erhob. Nach Schacks Ansicht können Darstellungen der gemeinen Wirklichkeit in der Sprache des gewöhnlichen Lebens nur in kleinem Umfang als Folie für das wirklich poetische Drama gestattet werden. Als Beispiel dafür erwähnt er die Zwischenspiele in den spanischen Dramen und die Prosaszenen in den Tragödien und Lustspielen Shakespeares. Wie folgerich-

[28]) Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 3, S. 337.
[29]) Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 3, S. 393/94.

tig Schack dieser Ansicht gehuldigt hat, beweisen seine eigenen dramatischen Werke, von denen nur die Tragödie „Atlantis" Prosaszenen aufweist. Eine klare Absage an die Anschauungen des Realismus und Naturalismus bedeutet auch die Betrachtung des Dichters, die er angesichts der Ausgrabungen in Pompeji anstellt[30]). Hier bedauert er, wie schon erwähnt, daß diese Ausgrabungen eine deutlichere Kenntnis des Lebens der Griechen vermitteln. Denn die Literatur habe bisher das Altertum nur in großen Zügen und in allgemeinen Umrissen, die die Herrlichkeit des untergegangenen Volkes hervorheben, gezeigt. Schack sieht gerade darin das Hohe der griechischen Poesie, daß sie im Gegensatz zur modernen den Menschen über alles Niedrige des Alltagslebens emporhebt. Selbst Aristophanes verletze ihn trotz „seines Verweilens in ordinärster Wirklichkeit" und seines Zotenreißens nicht, weil er im nächsten Augenblick alles wieder verkläre. Nach seiner Meinung sei gerade dieser Dichter der schroffste Gegensatz zu den Realisten, die sich beständig in den unteren Regionen bewegen und nicht die Kraft besäßen, sich loszureißen und emporzuschwingen. Das Schicksal sei eigentlich zu preisen, daß es die mittlere und neuere Komödie der Griechen habe untergehen lassen. Denn wahrscheinlich hätte sie weit mehr die Wirklichkeit des Lebens zur Darstellung gebracht. Als Beweis dafür weist Schack auf die Lustspiele des Terenz hin, denen hellenische Muster zu Grunde lägen.

Den klarsten Eindruck, wie der Dichter den Realismus bewertet wissen will, vermittelt der zweite Teil seiner Abhandlung über literarische Stichwörter in den „Aphorismen über Literatur"[31]). Zunächst behauptet Schack, daß in keinem Falle Realismus und Idealismus gesondert auftreten. Selbst das realistischste Werk enthalte noch ideale Züge, und ebenso wenig könne ein „poetisches Produkt von noch so idealem Schwunge" gänzlich der realistischen Grundlage entbehren. Entscheidend sei nur, welche Seite überwiege. Nach Ansicht des Dichters habe die Nachahmung der „ordinären Wirklichkeit" nichts mit Kunst zu tun. Eine solche Kopie würde sogar hinter der Wirklichkeit selbst zurückbleiben. Erst durch Hinzufügen von idealen Momenten: geistiger Auffassung der Wirklichkeit und Humor könne die Kopie in die Kunstsphäre erhoben werden. Jedes Übermaß von realen Bestandteilen einer Dichtung müsse diese nur belasten und zu Bo-

[30]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 3, S. 246—49.
[31]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 2, S. 10—14.

den ziehen. In diesem Zusammenhange verwirft Schack z. B. die Dorfgeschichten von Gotthelf, lobt dagegen die Romane von Dickens sowie die Werke Reuters wegen der in ihnen waltenden Gemütswärme und ihres Humors. Den Realismus will er nur dort in der Dichtung angewandt wissen, wo er als Hülle für ideale Anschauungen verwendet wird und „den Gebilden des Geistes einen festen Boden" bereitet. Hierin sei Shakespeare unerreicht. Der Idealismus überwiege bei ihm selbst dann bei weitem alles andere, wo er am tiefsten in die gemeine Wirklichkeit hinabsteige. Auch wenn er die Seele des gemeinsten Verbrechers in all ihre Falten zerlege, sei immer noch der gefallene Engel in ihm zu erkennen. Schließlich erwähnt Schack noch einige Beispiele, welche beweisen sollen, daß es in der Dichtkunst, wenn auch vereinzelt, Werke gebe, die fast ganz den Realismus aufgegeben haben. Er erinnert in diesem Zusammenhange an die Werke des Michelangelo und an die Poesie des Aeschylus, dessen Figuren weit über menschliches Maß hinaus wachsen und „kaum noch auf demselben Boden wie wir zu wandeln scheinen". Dagegen könne den einseitig realistischen Werken dieses Lob nicht eingeräumt werden.

Noch ein weiteres gemeinsames Kennzeichen der Schackschen Gestalten läßt sich feststellen, wenn man ihren Untergang in Betracht zieht. Alle Helden gehen in den Tod, ohne sich innerlich verloren zu haben. Trotz der begangenen Schuld haben sie ihr besseres Selbst wiedergefunden und lassen in freiwilliger Selbsterkenntnis die Strafe als Sühne über sich ergehen. Nur Timandra scheint eine Ausnahme zu sein. Es könnte leicht der Eindruck erweckt werden, als erscheine sie am Ende des Dramas innerlich gebrochen, als seien die inneren Voraussetzungen für ein wertvolles Weiterleben zerstört. Dem ist jedoch nicht so. Wohl hat das furchtbare Leid Timandra bis ins innerste gepackt. Wohl kommt in diesem Drama die völlige Verzweiflung, hervorgerufen durch das überaus leidvolle Geschehen, am stärksten zum Ausdruck, sodaß man begreifen könnte, Timandras Innenleben sei auch ohne den eintretenden Tod für immer ausgelöscht. Aber wiederum zeigt sie trotz des furchtbaren Kampfes zwischen Pflicht und Neigung eine solche Stärke des Pflichtbewußtseins, daß die Annahme berechtigt erscheint, das innere Zusammenbrechen dieser Heldenmutter sei nur die Folge der Gewalt, mit der der Kampf in ihr getobt hat. Man gewinnt nicht den Eindruck, als habe das Leid die Seele Timandras vernichtet. Viel-

mehr darf man annehmen, daß die Zeit ihre Verzweiflung und ihren Schmerz lindern und vor allem das Bewußtsein der erfüllten Pflicht trotz alles Fortbestehens des Leides zu innerem Frieden führen werden.

Auch diese Gemeinsamkeit im Ertragen und Dulden von Leiden weist wieder auf die idealistische Grundhaltung des Dichters hin. Sein Hang zu allem Hohen und Edlem erfährt dadurch eine erneute Bestätigung.

Die Gesamtcharakteristik der Helden in den Dramen des Grafen Schack lehrt indessen noch mehr. Die seelische Haltung der Hauptpersonen zeigt ausnahmslos einen weiteren gemeinsamen Zug. Alle diese Helden sind völlig unproblematisch. Ihr seelisches Verhalten verläuft gradlinig. Sie kennen keinen inneren Zwiespalt, der innere Kämpfe zur Folge haben könnte. Wohl muß z. B. Timandra einen furchtbaren Kampf in ihrer Seele ausfechten. Dieser Kampf wird ihr aber von außen aufgezwungen. Die Pflichtvergessenheit ihres Sohnes ist seine Ursache, nicht eigene seelische Zerrissenheit. Auch die inneren Kämpfe Ugolinos, Gastons und Balduins beweisen nicht das Vorhandensein eines seelischen Zwiespalts. Nur die jeweils in außergewöhnlichem Maße konfliktvolle Lage hat die seelischen Kämpfe in ihnen verursacht. Diese Kämpfe der Helden sind eigentlich nur die Folgen eines von ihnen begangenen Unrechts. Schuldgefühl und Reue rufen seelische Unruhe hervor, nicht aber eine zwiespältige Veranlagung. Am klarsten wird die einheitliche Linie der Helden, wenn man sie den Hauptgestalten anderer Tragödien gegenüberstellt. Sie haben z. B. nichts mit den Shakespeareschen Gestalten Macbeth, Brutus, Hamlet, Richard II. gemeinsam, auch nichts mit den Schillerschen Gestalten Karl Moor, Wallenstein, der Jungfrau von Orleans oder den Helden in Goethes Dramen, insbesondere Faust. Auch Grillparzer hat andere, seelisch kompliziertere Menschen auf die Bühne gestellt. Weder Medea noch Jason oder Sappho ähneln in ihrer Struktur den Schackschen Personen. Desgleichen ist Hebbels Golo in seinem Drama „Genoveva" ein völlig anderer Mensch als etwa Fürst Wolfgang, obwohl beide von der Liebesleidenschaft zu einer verheirateten Frau ergriffen werden. Das charakteristische Merkmal dieser Gestalten ist der innere Gegensatz in ein und derselben Seele, während Schacks Figuren völlig ungebrochen, einheitlich wirken.

Dieses unproblematische Wesen der Helden läßt wiederum einen Rückschluß auf den Charakter des Dichters zu. Graf Schack selbst kannte keinen seelischen Zwie-

spalt, keine innere Zerrissenheit. Als charakteristisch sei sein Urteil über Kleist erwähnt, dessen erschütternden Untergang er nur den äußeren Verhältnissen zuschreibt, ohne auch nur mit einer Silbe seine unglückselige Veranlagung zu berücksichtigen[32]). Etwas näher kommt Schack der Wahrheit in seinem Urteil über Byron[33]). Hier bemerkt er in der Seele des englischen Dichters einen Zwiespalt und bezeichnet ihn als das „exzentrische Naturell", ohne aber näher zu bezeichnen, was er darunter versteht. Vielleicht hat er den vitalen triebhaften Untergrund der seelischen Zerrissenheit in Byron geahnt, wenn er sein zeitweises wüstes Leben erwähnt. Jedoch hat Schack sicherlich nicht die furchtbare Tragik und das damit verbundene seelische Leiden erfaßt, welches Byron ruhelos umhertrieb. Das beweist er, als er in dem Bericht über ihn den Einfluß des englischen Dichters auf die Mitwelt erwähnt und dabei auf den sog. „Weltschmerz" zu sprechen kommt. Aus dieser Kritik geht zweifellos hervor, daß Schack die seelische Unruhe nur auf die geistige Basis beschränkt oder zurückführt. „Die Unmöglichkeit dauernder Befriedigung auf Erden, das sich jedem, der nicht leichtsinnig darüber hinweggeht, aufdrängende fruchtlose Brüten über die Rätsel des Daseins, das Unerreichbare der dem schaffenden Geiste vorschwebenden Ideale machen, daß . . ." Diese Worte zeigen deutlich, daß Schack nur zur Hälfte in den komplizierten Charakter dieser Künstlernatur eindringen konnte. „Abgründe des Gedankens" nennt Schack alles, was den Geist eines Menschen verdüstern kann. Den gleichen Eindruck erhält man, wenn Schack in diesem Zusammenhang den Werther und Faust erwähnt, dessen Dichter er wegen seiner heiteren Lebensanschauung preist, ohne daran zu denken, daß gerade Goethe sehr stark den inneren Zwiespalt in seiner ganzen Wucht gefühlt hat.

Die Handlungsweise der Helden zeigt aber außer ihrer idealistischen Grundhaltung noch einen anderen gemeinsamen Zug. Alle Helden Schacks laden irgendeine Schuld auf sich. Ugolino tötet in einem Anfall von Jähzorn den ihm verhaßten Neffen seines Todfeindes. Graf Balduin läßt seinen Neffen Heinrich mit einem Schein des Rechts hinrichten. Gaston ruft wider Willen die verhaßte Inquisition ins Land und wird dadurch mitschuldig am Untergange seiner Untertanen. Timandra jagt aus Liebe zu ihrem Sohn Melittas Kind in den Tod. Gerbert macht

---

[32]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 1, S. 65 ff.
[33]) Vgl. Schack, Pandora, S. 254; 266; 278—282.

sich einer Untreue schuldig. Pausanias verrät aus unbezähmbarer Herrschsucht Volk und Vaterland. Fürst Wolfgang wird von einer tiefen Leidenschaft zu der Frau eines anderen erfaßt und überläßt aus einer eigensüchtigen Regung heraus den Grafen Sobanski dem sicheren Untergange. Wie die Analyse erkennen ließ, betreten die Helden entweder die Bühne bereits schuldbeladen oder aber geraten durch ihre Handlungsweise im Drama in Schuld und Unrecht.

Die Größe der Schuld ist sehr verschieden und durchläuft alle Stadien und Stufen, vom sündigen häßlichen Gedanken bis zu vollendetem Mord und Totschlag. Die Ursache der Schuld fließt trotz aller sonstigen Unterschiede aus einer gemeinsamen Quelle und offenbart damit ein weiteres gemeinsames Kennzeichen aller Tragödien. Der Mensch selbst, seine Seele ist die Quelle, aus der alle Vergehen der Helden entspringen. Nur der besondere Anlaß ist verschieden, entsprechend des unterschiedlichen Charakters der einzelnen Personen. Verschmähte Liebe, Haß und Jähzorn treiben Ugolino zu seiner furchtbaren Tat. Desgleichen ist Haß und namenloser Schmerz der Anlaß zu dem Wüten Heliodors gegen die Christen. Gaston, Gerbert, und Fürst Wolfgang läßt die Liebesleidenschaft schuldig werden. Maßloser Ehrgeiz treibt Pausanias zum Landesverrat. Etwas anders gestaltet sich der Beweggrund bei dem Grafen Balduin und bei Timandra. Sie werden nur durch ihre übergroße Liebe zu den Kindern in Schuld und Unrecht verstrickt. Immer aber ist zu erkennen, daß als letzte Ursache der Schuld die Leidenschaft gekennzeichnet wird, zumindest aber, wie bei dem Grafen Balduin und bei Timandra, Übersteigerung des Gefühls, sei es auch nur übertriebene Liebe zu den Kindern.

Bezüglich der Schuldfrage nehmen drei Tragödien eine Sonderstellung ein: „Der Johanniter"; „Das Jahr Eintausend" und „Syrius". Sie unterscheiden sich von den eben genannten dadurch, daß die Schuldfrage in ihnen eine unpersönliche Ausprägung erfahren hat, wie dies die Analyse bereits zum Ausdruck brachte. Die Tragödie „Der Johanniter" hat keinen Helden, der durch eigene Schuld untergeht. Er bleibt schuldlos. Zwar beschwört auch in diesem Drama die Leidenschaft das Unglück herauf. Jedoch weiht diesmal nicht der Held, sondern sein Gegenspieler die Liebenden dem Untergange. Aber auch dieser ist nur ein Werkzeug in der Hand des Schicksals. Die Schuld am tragischen Ausgange des Dramas liegt diesmal nicht allein bei den Menschen und ihren Leiden-

schaften, sondern vor allem an den besonderen Verhältnissen. Auch die Dramen „Das Jahr Eintausend" und „Syrius" ähneln nur teilweise den früheren Tragödien. Wohl beschreiben auch sie in ihrem dramatischen Verlauf, wie Menschen schuldig werden. Allein diese Schuld hat im einzelnen keine Beziehung zur Idee des Dramas. Antares und auch der edle Bruno gehen sogar schuldlos mit ihrer Geliebten in den Tod. Die Schuld am allgemeinen Untergang trägt in diesen Werken nicht mehr der Einzelne. Auch wird sie zum größten Teil gar nicht innerhalb des Handlungsverlaufs begangen, sondern lastet wie ein Fluch auf allen, auch auf denjenigen, die nicht daran teilhaben. Es ist die Erbschuld der Vergangenheit, der früheren Menschheit, die jetzt ihre Sühne erfährt. Das ist der gemeinsame Sinn der beiden letzten Dramen, wie er auch vom Dichter am Ende der vielgestaltigen Handlung deutlich zum Ausdruck gebracht wird. So offenbart in dem Drama „Syrius" der Cherub Noah und seinen Söhnen und in dem dramatischen Gedicht „Das Jahr Eintausend" der Chor der Evangelisten den Grundgedanken der dramatischen Handlung: Eine mit Fluch beladene, alte, morsche Welt ist zum Untergang verdammt, damit aus ihr eine bessere, frei von Sünde und Schuld der alten, hervorgehen kann. Die Schuldfrage ist also auch hier, ähnlich wie schon im Drama „Der Johanniter", vom Dichter auf breitere Grundlage gestellt und hat den Charakter einer Erbschuld angenommen, die zum Fluch und Untergang der Menschheit wird.

Welche Auffassung Schack vom menschlichen Charakter gehabt hat, zeigen Ausführungen des Dichters in der Behandlung von einzelnen Problemen der Dichtkunst in seinen Aphorismen über die Literatur[34]). Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der Charaktere seiner Helden verborgen. Zunächst vertritt der Dichter die Auffassung, der menschliche Charakter sei angeboren und bleibe in seinen Grundzügen unverändert. Ein Bösewicht müsse naturnotwendig ein solcher bleiben, und ebenso könne ein guter Mensch nicht zum Verbrecher werden. Aus dieser Erwägung heraus verwahrt er sich energisch gegen einen Vorwurf, den man gegen manche Dramatiker erhoben hat, daß nämlich das Fehlen jeglichen guten Charakterzuges bei Bösewichten in Dramen eine unnatürliche Zeichnung ergebe. Nach Schacks Ansicht aber ist ein Bösewicht, der einen guten Wesenszug zur Schau trägt, gar kein Böse-

[34]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 1, S. 7, S. 27—31, S. 46—48, S. 51 und Bd. 2, S. 26—29, S. 63.

wicht. Er weist an den Werken der größten Dramatiker nach, daß sie mit Recht nur ganz verruchte Charaktere auf die Bühne gebracht haben; im anderen Falle wäre ja die Einheitlichkeit des Charakters zerstört.

Ferner sei nach der Auffassung des Dichters das Walten von teuflischen Mächten begrenzt. Der Mensch könne nicht der bloße Spielball böser Gewalten sein, weil dann sein Handeln jeder menschlichen Berechnung entrückt sei. Ein solcher Mensch sei für das Drama unbrauchbar, da dieses sich nur mit begreifbaren Charakteren beschäftigen könne. Deshalb habe man mit Recht die spanischen Wunderdramen beanstandet, weil sie das Handeln ihrer Helden als das Unterliegen unter eine dämonische Macht darstellen. Aus dieser Erwägung heraus kritisiert Schack auch die Darstellung des Macbeth. Nach seiner Ansicht könne ein guter und edler Mensch, als welcher Macbeth zu Beginn des Dramas auftritt, wohl durch Leidenschaften auf Irrpfade geführt, aber niemals wie er reuelos zu immer weiteren Untaten veranlaßt werden. Aus dem gleichen Grunde tadelt der Dichter die seelische Entwicklung der Lady, die vom Dichter den umgekehrten Weg geführt werde. Es sei psychologisch unmöglich, zuerst wie eine wahre Furie zu handeln und später plötzlich von schweren Gewissensbissen geplagt zu werden. Diese seien nur möglich und glaubhaft, wo zuerst „das bessere Selbst zurückgedrängt gewesen und in Banden böser Leidenschaften gelegen" habe, nicht aber bei „ganz verhärteten, gegen jedes sittliche Gefühl abgestumpften Seelen" wie der der Lady Macbeth. Jeder Kriminalrichter wisse aus seiner Praxis, daß entmenschte Bösewichte ohne eine Spur von Reue sich zum Schafott schaffen lassen und gerade dadurch den Beweis ihrer Schlechtigkeit erbringen.

Dabei ist freilich der Dichter von der Unmöglichkeit überzeugt, einen Charakter bis in die letzte Regung seiner Seele kennenzulernen. Es seien „wunderbare Geheimnisse" darin verborgen und man könne nur versuchen, in sie einzudringen. Als Beispiel führt der Dichter die Erfahrung an, die man mitunter selbst bei bekannten Personen machen kann, daß sie bei gewissen Gelegenheiten durch plötzlich zutage tretende Eigenschaften überraschen, die man bei ihnen nach ihrem bisherigen Verhalten nicht vermutet habe. Dem Dichter sind aus seiner Bekanntschaft selbst zwei derartige Fälle erinnerlich. Auch die Geschichte kenne solche Charaktere, von denen Voltaire wohl der bekanteste sei, der neben einer seltenen Uneigennützigkeit und einem wahren Heroismus in der Verteidigung verfolgter Unschuld viele Züge klein-

lichsten Egoismus und niedrigster Habsucht bewiesen habe. Desgleichen seien auch in der Literatur Beispiele dieser seltsamen Kontraste in einer Menschenbrust zu verzeichnen. Der Dichter erinnert an die sonst so zaghafte Desdemona, die mit dem Mohren in die weite Welt entflieht und ihren greisen Vater verläßt, und ferner an den Prinzen von Homburg, der plötzlich angesichts seiner Hinrichtung in Todesfurcht zusammenbricht. Der wahre Dichter bringe seine Gestalten nicht nur nach den zutage liegenden Eigenschaften auf die Bühne, sondern dringe in die Tiefe des menschlichen Herzens und führe auch die verborgenen Züge eines Charakters ans Tageslicht.

Vergleicht man diese Äußerungen des Dichters über den menschlichen Charakter und seine Erscheinungsformen mit den Gestalten, die Schack auf die Bühne bringt, so ist klar zu erkennen, wie übereinstimmend sich die Helden mit den eigenen Anschauungen ihres Schöpfers auf der Bühne bewegen. Alle bringen durch ihre Handlungsweise die Auffassung Schacks zum Ausdruck. Jetzt verstehen wir, warum die Helden insgesamt ihr besseres Selbst am Ende des Dramas wiederfinden. Die Anschauung des Dichters steht dahinter und führt sie gemäß der einmal für richtig erfundenen Ansicht. Weiter verstehen wir, wenn Schack Gestalten wie den Erzbischof Ruggieri, Ivo de Barlas und alle die anderen Teufel in Menschengestalt auftreten läßt. Sie entsprechen seiner Auffassung von der Absolutheit des Bösen und müssen demgemäß so handeln. Auch die Tatsache, daß fast alle Helden durch irgendeine Leidenschaft straucheln und eine Schuld auf sich laden, ist nun tiefer erklärlich. Für ihren Schöpfer ist es nur so möglich, Schuld und Tragik im menschlichen Leben darzustellen. Auch daß keine Entwicklung oder Entfaltung in den Charakteren der einzelnen Dramen gezeigt wird, ist nunmehr deutlicher zu erkennen. Für den Dichter gibt es eben im Grunde keine Entwicklung noch Entfaltung im Charakter eines Menschen. Nach seiner Auffassung ist er von Anfang an gestaltet, und nur nach den jeweiligen Umständen zeigt er diese oder jene Eigenschaft, die, wenn sie bisher noch nicht sichtbar geworden war, im Inneren der menschlichen Seele geschlummert hat. Damit wird aber auch die des öfteren unvollkommene Motivierung des Dichters begreiflich, der bei der Gestaltung der Schuldfrage im Drama die seelische Seite mitunter übergangen oder doch zu wenig berücksichtigt hat. Das alles hängt mit seiner Auffassung vom menschlichen Charakter zusammen. Er ver-

langt, wie er selbst zum Ausdruck gebracht hat, sinnige Leser und Zuschauer, die auf seine „Intentionen eingehen und nicht bloß auf das achten, was seine Personen laut aussprechen, sondern auch auf das, was sie sichtlich geheimgehalten". Zusammenfassend kann die Art und Weise, wie der Dichter seine Gestalten gezeichnet hat, als eine Schwarzweißkunst bezeichnet werden. Gute und böse Charaktere stehen sich gegenüber und bekämpfen sich, wobei immer der gute Charakter trotz seines physischen Unterganges als Sieger aus diesem Kampfe hervorgeht.

Die Erkenntnis, daß die Mehrzahl der Helden infolge einer Leidenschaft eine Schuld auf sich laden und dadurch dem Untergange ausgeliefert werden, gestattet einen weiteren Rückschluß auf die eigene seelische Haltung des Dichters. Schack verabscheut aus seiner inneren Veranlagung heraus die Leidenschaft in jeglicher Form. Sein Freund Gregorovius schildert ihn uns als eine bis zur Kindlichkeit, von keiner Leidenschaft bewegte, immer nur von dichterischer Phantasie eingenommene Natur und trifft mit diesen Worten wohl am glücklichsten den reinen, idealistischen Charakter des Dichters. Unter Leidenschaft versteht Schack jede übermäßig gesteigerte Gefühlsäußerung, die den Menschen in Wirrnis stürzt und seiner Sinne beraubt. Besonders ist ihm der sinnliche Charakter der Leidenschaft verhaßt. Er läßt als Gefühlssteigerung nur die edle Begeisterung, die aus dem gesteigerten Geistesleben quillt, gelten, weil sie nichts Sinnliches an sich hat. Für ihn sind Leidenschaften, gleichviel welcher Art, die Wurzel alles Übels in der Welt. Ihm fehlt auch jegliches Verständnis für derartige sinnliche Gefühlsäußerungen. Wiederholt gibt er in seinen Erinnerungen dem Grauen und Entsetzen Ausdruck, das ihn immer beschlichen habe, wenn er auf seinen weiten Reisen an Orte kam, wo nach der Weltgeschichte Leidenschaften getobt haben. Schack stand dem vollen vitalen Leben mehr als fremd gegenüber, zeigte stets eine reserviert kühle Haltung. Er fühlte sich auch in dem mitunter sehr lustigen und ausgelassenen Treiben des Münchener Künstlervolkes im „Krokodil" nicht sonderlich wohl und konnte dort nach dem Zeugnis anderer Zeitgenossen nie recht heimisch werden. Paul Heyse hat ihn einmal in einem Briefe an Geibel als einen wunderlichen Heiligen bezeichnet, mit dem an ein wahrhaft trauliches Verhältnis nicht zu denken sei[35]). Schon als Knabe erwies er sich als ein äußerst feinfühliger

[35]) Vgl. Briefwechsel zwischen Geibel und Heyse, S. 242.

Mensch[36]). Seine Abneigung gegen die Leidenschaft, besonders, wenn deren sinnlicher Charakter stark in Erscheinung trat, bezeugt eine Stelle aus seinen Erinnerungen. Bei seinem Aufenthalte in Kairo sah sich Schack eines Tages den Tanz der berühmten Almehs, der öffentlichen Tänzerinnen Ägyptens, an. Der Tanz enttäuschte ihn stark. Wahrscheinlich hat ihn die von den Tänzerinnen leidenschaftlich dargestellte Sinnlichkeit abgestoßen. Desgleichen würden ihn auch, wie er selbst dazu bemerkt, aus demselben Grunde die gepriesenen indischen Bajaderen wenig begeistert haben. Dagegen erregten die spanischen Tänze der schönen Andalusierinnen sein Wohlgefallen. Als Grund gibt er selbst an, daß ihre Leidenschaftlichkeit immer von der Grazie gezügelt sei und deshalb ein unterhaltendes Schauspiel böte[38]). Diese Stelle bezeugt gerade durch die verschiedenartige Beurteilung ein und desselben Gegenstandes die Abneigung des Dichters gegen jede zur Schau getragene Leidenschaft. Die gleiche Haltung zeigt sein Urteil über den Inhalt naturalistischer Stücke untergeordneter Art in Frankreich, in welchen „durch nackte realistische Darstellung scheußlicher Ereignisse aus dem gewöhnlichen Leben auf sensationelle Erschütterung hingearbeitet wird"[39]). Denselben Standpunkt bringt auch sein Urteil über Hebbels Drama „Maria Magdalena" zum Ausdruck[40]). Wenn Schack dieser Tragödie einen bedeutenden Eindruck nachrühmt, dieses Urteil aber gleich darauf dadurch einschränkt, daß dieser Eindruck gleichzeitig auch ein peinlicher sei, so will er damit das Anstößige des Inhalts trotz seiner ergreifenden Tragik zum Ausdruck bringen. Auch sein Unverständnis zwiespältigen Charakteren gegenüber, worauf schon hingewiesen wurde, liegt auf derselben Linie und findet hier noch einmal seine tiefere Erklärung in dem völlig unleidenschaftlichen Charakter des Dichters, dessen Erleben sich ersichtlich nur auf rein geistiger Grundlage vollzog. In dem Abschnitt über die Gestaltungskraft bezeichnet der Dichter die Gestalten, die Byron in seinen Dichtungen geschaffen hat, als unwahr, weil sie mit Gott und der Welt zerfallen seien und so den Fleisch gewordenen Zwiespalt verkörpern, den nach Schacks Meinung die Seele des Menschen nicht kennt[41]). Weit mehr jedoch als alle diese

---

[36]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 1, S. 16, S. 131.
[37]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 2, S. 292.
[38]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 2, S. 327.
[39]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 1, S. 95.
[40]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. 2, S. 34.
[41]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 2, S. 19.

kritischen Äußerungen des Dichters bezeugen die Dramen selbst, daß ihr Schöpfer die Leidenschaft in ihrer aufwühlenden Wucht nicht gekannt und gefühlt haben kann. Das beweisen alle die Stellen, wo der Dichter versucht hat, Menschen in ihrer Leidenschaft darzustellen, insbesondere die Liebesszenen. Hier wird offenbar, wie unfähig Schack war, Gefühle im Menschen darzustellen, die er offenbar selbst niemals gefühlt hat. Als Beispiel sei die Liebesszene zwischen Gaston und Jolantha erwähnt. Was der Dichter uns hier vor Augen führt, bzw. darstellen will, ist ihm nicht gelungen. Wohl ist es eine Liebesszene, wie sie rein stimmungsmäßig betrachtet auch ein großer Dichter nicht besser gestalten kann. Aber Schack wollte ja nicht bloß eine Liebesszene um ihrer selbst willen auf die Bühne bringen, sondern ihm war darum zu tun, dem Zuschauer vor Augen zu führen, wie die Leidenschaft über Gaston Gewalt gewinnt und ihn seiner reinen edlen Liebe zu Lena untreu werden läßt. Was der Dichter bietet, ist lediglich ein reines Schwelgen in Worten und Stimmungen. Weder Jolantha noch Gaston vermögen den Eindruck hervorzurufen, von einer wilden Leidenschaft erfaßt zu sein. Trotz der hochtönenden Worte und Bilder erscheint das Ganze matt und farblos. Noch weniger als in diesem Drama ist es Schack gelungen, uns die Macht der Leidenschaft in dem Trauerspiel „Atlantis" vor Augen zu führen. Auch hier verlangt es der Gang der Handlung, daß der Held des Dramas, Fürst Wolfgang, von einer heftigen Liebesleidenschaft erfaßt wird. Dies versucht der Dichter wiederum in einer Liebesszene darzustellen. Weit mehr aber noch als im ersten Falle muß dieser Versuch als mißglückt bezeichnet werden. Schack stand hier vor einer noch schwierigeren Aufgabe. Im ersten Falle galt es nur zwei Menschen in dem Augenblicke darzustellen, wo die Liebesleidenschaft von ihnen Besitz ergreift. In dem Trauerspiel „Atlantis" dagegen ist die Situation durch die besondere Stellung der Partnerin wesentlich anders. Gräfin Mathilde ist die Gattin des Grafen Sobanski, und Fürst Wolfgang soll trotzdem, trotz seines edlen Charakters, der wie bereits bei der Betrachtung der Helden sich herausstellte, vom Dichter eine besonders ideale Darstellung erfahren hat, von einer verwerflichen Liebesleidenschaft zu der Frau eines anderen erfaßt werden. Wenn dies im Drama glaubhaft gemacht werden sollte, so mußte die Leidenschaft in besonders gesteigerter Form dem Leser oder Zuschauer geschildert werden. Hier versagt der Dichter. Wohl ist es

ihm wieder geglückt, eine Liebesszene von hoher ideeller Schönheit zu gestalten. Jedoch den eigentlichen Zweck erreicht er nicht. Es gelingt ihm ebenso wie er ersten Falle nicht, das sinnliche Moment künstlerisch zu gestalten. Auch hier wieder nur ein Schwelgen in Worten, ein Verlegen des Gefühlsüberschwanges der sinnlichen Empfindung in die Welt seelischer Begeisterung ohne diesen sinnlichen Hintergrund. So rufen diese Szenen wohl einen hohen ästhetischen Eindruck hervor, aber gewiß nicht die Überzeugung, als zeige hier in diesen Liebesszenen die Leidenschaft ihre dämonische Macht. Ganz anders verhält es sich mit der Gestaltung solcher Szenen, wo Schack Leidenschaften zur Darstellung bringt, die dieser sinnlichen Hülle nicht bedürfen. Hier ist dem Dichter im Gegensatz zu seiner sonstigen Unfähigkeit, leidenschaftliche Charaktere auf die Bühne zu bringen, mehrfach ein Meisterstück dramatischer Kunst gelungen. Erwähnt sei nur die hervorragende Gestaltung eines Charakters wie der des Erzbischofs Ruggieri. Der Haß dieses Menschen konnte wohl nicht überzeugender dargestellt werden, als Schack es getan hat. Das ist ihm aber nur möglich gewesen, weil dieser Leidenschaft der sinnliche Hintergrund fehlt. Wo immer also vom Dichter eine Leidenschaft ohne die dazu erforderliche triebhafte Unterlage geschildert wird, dort gelingt ihm auch eine meisterhafte Darstellung. Diese Tatsache bezeugt besser als alles andere den Abstand des Dichters von jeder sinnlich vitalen Erfahrung und beweist dadurch den unverhältnismäßig hohen Anteil seiner Seele am geistigen Erleben.

2. Die Tragik in den Dramen.

In innerem Zusammenhang mit Schuld und Sühne, Leid und Untergang der Helden in der Tragödie steht die Tragik, die dieser Gattung von Dramen erst das eigenartige Gepräge verleiht. Die Untersuchung über die besondere Art der Tragik in den Trauerspielen des Grafen Schack soll zweckmäßig von den Faktoren ausgehen, die diese Tragik bedingen. Tragik ist nicht zu trennen von dem Leid, das über den Helden hereinbricht. Aus der Untersuchung über die Schuldfrage geht hervor, daß das Leid und Unglück dem Charakter des Tragischen gerecht wird. Es ist ausnahmslos ein Leid von außergewöhnlicher Stärke. Nirgends abgeschwächt endet der tragische Verlauf der Handlung stets mit dem Untergange des Helden. Überall packt das Leid das Leben an der Wurzel. Immer wird der Held an seiner verwundbarsten Stelle getroffen. Bezüglich des Ausmaßes kann sogar noch eine Steigerung

dieses außergewöhnlichen Leides festgestellt werden. Leid und Unglück eines Pausanias, eines Grafen Ugolino bedeuten gegenüber dem Schicksal des Fürsten Wolfgang, des Grafen Gaston und auch Gerberts einen minderen Grad an Schärfe, weil letztere ein in diesem Maße nicht gerechtfertigtes Leid über sich ergehen lassen müssen. Ugolino und Pausanias sühnen wohl auch schwer genug, aber schließlich doch nur im entsprechenden Grade ihrer Schuld. Erschütternd wirkt das Leid der Timandra. Nicht nur, daß es ihr durch ihren eigenen, von ihr abgöttisch geliebten Sohn zugefügt wird, sondern sie muß ihn selbst dem Untergang weihen. Im Sinne Volkelts finden wir also in jedem Trauerspiel des Grafen Schack in bezug auf das dargestellte Leid eine Tragik der erschöpfenden Art vor. Der Untergang, mit dem diese Tragik abschließt, ist in jedem Falle der leibliche Tod.

Der zweite große Faktor im tragischen Erleben ist der Mensch, den das Leid trifft. Außergewöhnliches Leid erfordert, wenn es tragisch wirken soll, eine gewisse Größe des betroffenen Menschen. Die Untersuchung über die Gestaltung der Charaktere hat bereits ergeben, daß die Helden hinsichtlich ihrer Persönlichkeit im gleichen Verhältnis zu dem außergewöhnlichen Leide stehen. Zwar sind sie nicht erhaben zu nennen. Wohl aber besitzen sie eine weit über den menschlichen Durchschnitt hinaus ragende seelische Größe. Schacks bekannte Einstellung zum Alltäglichen hätte auch niemals Personen von geringerem Ausmaß auf der Bühne zugelassen. Ein feiner Unterschied liegt allerdings vor. Nicht immer wird das Große, was der Held gewollt und worin sich gerade seine Größe erwiesen hat, mit ihm dem Untergange geweiht. Nur Pausanias, Timandra, Gaston, Heliodor und vor allem Fürst Wolfgang werden so gestraft. Ugolino dagegen sühnt zwar auch, was er begangen hat. Sein Werk geht aber nicht mit ihm unter, sondern findet in der Tatkraft und Energie seines Sohnes Fortsetzung und Vollendung. Dies bedeutet jedoch nur eine geringe Abschwächung; denn eine Strafe liegt auch darin, daß der Held nicht das vollenden kann, was für ihn Lebensglück und Lebensinhalt war. Die seelische Größe der Helden ist auch nicht so dargestellt, daß man den Eindruck gewinnt, sie müsse mit zwingender Notwendigkeit die verderbenbringenden Mächte herausfordern. Sie kann nicht zugleich als leiderzeugende Macht angesehen werden. Vielmehr ergibt sich aus der Darstellung und der Anschauung des Dichters über die Beschaffenheit des menschlichen Charakters ein umgekehrtes Verhältnis. Der aggressivere Teil sind die äußeren

Mächte und Verhältnisse. Sie gehen zum Angriff über und treten an die seelische Größe des Menschen lockend und versuchend heran. Doch das wird noch später zu beurteilen sein.

Zur Charakteristik der Tragik gehört auch das Kontrastgefühl. Darunter ist jene Regung zu verstehen, die im Leser oder Zuschauer aufsteigt, sobald er den tragischen Widerspruch zwischen dem, worauf der Held kraft seiner besonderen Eigenschaften Anspruch hat und dem, was ihn tatsächlich ereilt, auf der Bühne miterlebt. Der Dichter hat es meisterhaft verstanden, dieses Gefühl in reichem Maße zu erwecken und somit dem tragischen Leid eine fühlbare Steigerung und Verschärfung zu verleihen. Er hat dieses Kontrastgefühl noch erhöht, indem er seine Helden in dem Augenblick, wo ihr Aufstieg zu Ruhm, Macht und Glanz gelungen zu sein scheint, zu Fall kommen läßt, so daß die tragische Wirkung beträchtlich vermehrt wird. Das beste Beispiel hierfür bietet Graf Balduin. In dem Augenblick, als er die höchste Stufe menschlichen Ruhmes erklimmt, als ihm die Kaiserkrone dargereicht wird und er eine Stellung einnimmt, an die er in seinen kühnsten Träumen nicht zu denken wagte, ergreift ihn das Schicksal und schleudert ihn in die tiefsten Tiefen hinab. Nur einmal verschmäht der Dichter dieses Hilfsmittel. Der Held in dem Trauerspiel „Gaston" ist in dem Augenblick, als das Unheil ihn ereilt, keineswegs hervorgehoben. Es sei denn, daß man seinen kurz zuvor errungenen Turniersieg als besondere Auszeichnung durch den Dichter gelten läßt. Diese besondere Darstellung der Helden tritt freilich bei Schack bei weitem nicht so stark in Erscheinung wie bei anderen Dichtern. Man denke nur an die Tragik bei Romeo und Julia, an Schillers „Wallenstein", „Max Piccolomini", an Grillparzers „Ottokar" an Hebbels „Holofernes" und andere.

Besonders wichtig für die tragische Wirkung ist auch das Verhalten der Helden angesichts des hereinbrechenden Unglücks. Aus der Betrachtung ihrer Charaktere geht zur Genüge hervor, daß der Dichter in sehr weiser Einschätzung menschlicher Vorzüge seine Helden ganz besonders im Unglück mit Eigenschaften auszeichnet, die ihre sonstige Größe nur noch unterstreichen.

Eine weitere Frage ist die, worauf der seelische Adel der Helden beruht. Liegt er im Wollen, in einer besonderen Tatkraft oder in der Innerlichkeit? Schack hat hierüber seine Stellungnahme eindeutig klargelegt[42]). Er be-

[42]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 1, S. 23, 24.

streitet die Richtigkeit der Behauptung, nur das Handeln allein könne eine tragische Wirkung hervorrufen und führt mehrere Beispiele aus den besten Werken unserer Literatur an, die durch ihre vorzugsweise leidenden Helden diese Behauptung Lügen strafen. Nach Schacks Auffassung gewährleisten beide Möglichkeiten eine tragische Wirkung. Die Betrachtung der Helden und ihres Verhaltens in seinen Dramen lehrt in der Tat, daß der Dichter von beiden Möglichkeiten Gebrauch gemacht hat. Neben Helden, die mit höchster Willenskraft gegen das hereinbrechende Unglück ankämpfen, stehen solche, die weniger aktiv dem Unheil gegenübertreten. Hierher gehört z. B. Fürst Wolfgang, der am Ende des Dramas den Kampf gegen die widrigen Umstände aufgibt und enttäuscht die Folgerungen zieht.

Im engen Zusammenhang mit der tragischen Wirkung steht auch die Frage, wie das Leid an den Menschen herantritt. Die Gesamtbetrachtung der Dramen lehrt, daß der Dichter die Leidenschaft als größtes Übel in der Welt betrachtet. Sie ist nach seiner Auffassung dem menschlichen Charakter so gut wie angeboren. Von dieser Seite aus gesehen bekommt das Leid ein schicksalsmäßiges Gepräge. Schack sieht gerade darin die Tragik des menschlichen Lebens. Obwohl er des öfteren den unbedingten Glauben an den Sieg des Guten zum Ausdruck bringt, zeigen seine Dramen, daß zum mindesten bei jedem Menschen die Gefahr lauert, durch die in ihm irgendwie zur Leidenschaftlichkeit neigende Anlage in Schuld und Unrecht verstrickt zu werden. Sein Pessimismus, der hierin in gewissem Grade offenbar wird, verkehrt sich allerdings sofort in sein Gegenteil durch den ebenso gewissen Glauben, daß niemals das Gute für immer unterliegen, sondern letzten Endes doch die Oberhand gewinnen wird. Jeder Schuldfall in den einzelnen Dramen erhält somit nicht den Charakter eines beliebigen unbedeutenden Einzelfalles, sondern wird gewissermaßen zu einem Symbol dessen, wie es um unser menschliches Leben bestellt ist. Der Dichter zeigt uns durch das Leid, was es heißt, Mensch zu sein und charakterisiert dadurch das menschlich Bedeutungsvolle in seinem Wesen. Der Schuldfall ist kein Zufall mehr im gewöhnlichen Sinne, sondern verkündet ein sinnvolles Geschehen.

Zur Klärung der Frage nach der Beschaffenheit des Tragischen gehört auch, festzustellen, welche Macht den Menschen vernichtet. Die Betrachtung der Helden lehrt auch hier wieder, daß der Dichter als tragische Gegen-

macht nur äußere Einflüsse kennt[43]). Das Tragische des inneren Kampfes, das als Voraussetzung den seelischen Zwiespalt fordert, lehnt der Dichter, wie wir gesehen haben, als unwahr ab. Weiter ist zu erkennen, ob es sich bei den äußeren Kämpfen um Helden handelt, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, oder aber ob sie Charaktere sind, die im Bereich des Bösen zu Hause sind. Die Helden gehören weder zu der einen noch zu der anderen Gruppe. Sie nehmen vielmehr eine Mittelstellung ein. Einesteils gleichen sie nicht denjenigen Menschen, deren ungeteilt sittliches Gemüt sie vor dem Fall in Schuld und Unrecht bewahrt, wie etwa Genoveva oder Max Piccolomini, der trotz des Widerstreits zwischen Pflicht und Liebe auch nicht vorübergehend vom Wege der Pflicht abweicht, noch ähneln sie Menschen, die jenseits von Gut und Böse ihren Leidenschaften frönen und ohne Anwandlung irgendwelcher Gewissenbisse darin verharren, wie z. B. die harten ehernen Naturen Shakespeares. Sie sind vielmehr so beschaffen, daß wohl die Leidenschaft Macht über sie gewinnen kann, das Gute aber ihnen wiederum solche Kraft verleiht, um aus dieser Verstrickung geläutert und gebessert hervorzugehen.

Mit der Frage nach gut oder böse tritt ein neues Moment in das Gebiet des Tragischen, nämlich das Problem der tragischen Schuld. Der Dichter hat hierzu in seinen Aphorismen über Literatur Stellung genommen[44]). Er lehnt die Lehre von der Schuld als einzige Voraussetzung für tragische Wirkung ab. Wie wenig stichhaltig diese Lehre sei, beweist er dadurch, daß er Lessing, der diesen Grundsatz als einen seiner wichtigsten in seiner Dramaturgie aufgestellt hat, selbst Lügen straft. Der Held in Lessings Tragödie „Emilia Galotti" geht völlig unschuldig zugrunde, Schack leugnet allerdings nicht, daß es viele Tragödien gäbe, deren Tragik durch Schuld und Sühne hervorgerufen wird. Er wendet sich nur dagegen, daß nicht auch andere Faktoren eine tragische Wirkung bedingen könnten. Als Beweis führt er wiederum die Literatur an. Aristoteles, auf dessen Lehre sich der erwähnte Grundsatz bezieht, könne nach der Ansicht Schacks seine Behauptung von der poetischen Gerechtigkeit im Drama nur auf die Tragödien des Euripides, den er besonders hoch geschätzt habe, gründen. Die anderen griechischen Tragiker aber beweisen das Gegenteil. Vor allem widerspräche die Tragödie des Sophokles „Antigone" dieser

[43]) Vgl. Schacks Äußerung im Nachwort zu der Tragödie „Kaiser Balduin".

[44]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 1, S. 6, S. 17—21.

Behauptung des Aristoteles. Scharf wendet sich der Dichter gegen die Versuche, einer falschen Theorie zu Liebe der Antigone des Sophokles oder dem Agamemnon des Aeschylos irgendeine Schuld anzudichten. Selbst wenn dies gelingen sollte, so könnte sie nur gering sein und das tragische Ende keinesfalls rechtfertigen. Wenn erst eine Schuld als die Ursache des Unterganges im dramatischen Verlauf der Handlung auftreten soll, dann müsse nach der Auffassung des Dichters diese auch dem Vergehen entsprechen. Schack hat beide Möglichkeiten angewandt. In den Dramen „Die Pisaner", „Timandra", „Kaiser Balduin" wird das Leid durch das Schuldmotiv charakterisiert. Eine Mittelstellung nimmt das Trauerspiel „Atlantis" ein. Hier steht das über den Fürsten Wolfgang hereinbrechende Unglück in keinem Verhältnis zu seinem Vergehen. Es entspricht nur insofern seiner Schuld, als der Untergang des Helden aus seiner seltenen Charakterveranlagung als notwendige Folge hervorgeht. Auch der Tod Gerberts kann nicht als eine gerechte Sühne für sein Vergehen angesehen werden. Ebensowenig ist eine direkte Schuld in der Tragödie „Gaston" aufzudecken. Wohl steht hier die Sachlage anders, insofern, als im Verlauf der dramatischen Handlung durch das Verhalten des Helden die Waldenser in Leid und Untergang gestürzt werden. Trotzdem ist die Schuld des Helden noch sehr umstritten. Aber selbst, wenn eine Schuld Gastons konstruiert werden könnte, trifft die Schuldfrage überhaupt nicht den Kern des Problems. Die Gesamtanlage der Dramen und die mit dieser Angelegenheit im Zusammenhang stehenden Äußerungen des Dichters lassen erkennen, daß für Schack nicht die Schuldfrage das Hauptinteresse darstellt, sondern daß die Ursache dieser Schuld, die Leidenschaft, das Gesamtthema aller Tragödien bildet. Die in den Erinnerungen enthaltenen Aufzeichnungen Schacks über tragische Personen und Begebenheiten der Weltgeschichte und Literatur handeln fast alle nur von unverschuldeter Tragik[45]). Insofern spielt die Frage nach der poetischen Gerechtigkeit für den Dichter eine untergeordnete Rolle. Die Dramen sollen in erster Linie nicht die Schuldfrage aufrollen, sondern dem Zuschauer oder Leser vor Augen führen, woher zum allergrößten Teil Leid und Unglück im menschlichen Leben stammt. Abschließend kann festgestellt werden, daß in den Dramen beide Arten des Tra-

[45]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Teil I, S. 214—16, S. 247—48; Teil II, S. 111, 315, 368, 437, 439,; Teil III, S. 71, 79, 80, 131, 334, 364, 388; vgl. Schack: Pandora, S. 252.

gischen anzutreffen sind: das Tragische des einfachen und die Tragik des verschuldeten Unglücks. Weiter geht aus der Gesamtanlage der Tragödien hervor, daß der Dichter durch den Inhalt seiner Trauerspiele wohl kaum eine moralische Wirkung hervorrufen wollte. Diese Vermutung wird bestärkt durch seine eigenen Auslassungen[46]). Hiernach lehnt Schack es ab, einen Zweck in Poesie und Kunst anzuerkennen. Dies sei noch ein Überrest aus der jetzt glücklicherweise als falsch erkannten Lehre des Aristoteles. Nach Schacks Auffassung lasse die Erfahrung erkennen, daß Kunst und Poesie wohl erheben und erbauen können. Jedoch habe dies erst in zweiter Linie etwas mit Moral und Ethik zu tun. Sonst würde ja alles zu einer „moralischen Brunnenkur" herabgewürdigt. Die Lehre des Aristoteles sei völlig unzulänglich und wirke für unser Empfinden höchst nüchtern und prosaisch. Auch die Forderung von der Reinigung der Leidenschaften beim Zuschauer oder Leser angesichts des dramatischen Ablaufs der Handlung sei nach der Ansicht und Erfahrung des Dichters ein törichtes Verlangen. Die Werke eines Aeschylus und Shakespeare würden dann mit den Fabeln Gellerts auf eine Stufe gestellt.

Eine erhöhte Bedeutung im tragischen Verlauf der Handlung kommt der Gegenmacht zu. Der Eindruck des Tragischen hängt wesentlich von dem Wert und der Bedeutung der Gegenmacht ab. Die Werke lehren, daß das Tragische der berechtigten Gegenmacht bei Schack keine Anwendung gefunden hat. Aber auch die nichtige Gegenmacht ist in seinen Dramen verschieden behandelt. Dies zeigt die nicht immer selbständige Stellung des Bösewichts. Nur Ruggieri, Seyssel und Ivo verkörpern voll und ganz das Böse und handeln selbständig. In den übrigen Dramen jedoch bleiben die Gegner des Helden mehr oder weniger nur die Werkzeuge in der Hand des Schicksals, das unsichtbar und verborgen hinter ihnen die Hauptpersonen des Dramas zu Fall bringt. Zumeist sind die Gegenspieler gar keine Bösewichte, sondern handeln nur wie ihre Gegner unter dem Einfluß einer sie beherrschenden Leidenschaft. Das beweist wiederum, daß nicht die Schuld, sondern vielmehr ihre Ursache für die Anschauung des Dichters entscheidend gewesen ist.

Bisher stand nur das Leid, der Mensch, der vom Leid betroffen wird, sein Verhältnis zu dem Leid, die Gegenmacht und ihre Werkzeuge im Mittelpunkt der Untersuchung. Zu diesen eben genannten Faktoren gesellt sich ein weiterer hinzu. Das ist zwar wiederum der Mensch,

[46]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, S. 8—9.

aber nun von einer anderen Seite betrachtet. Nicht mehr sein Verhältnis zum Leid interessiert jetzt, sondern sein Verhältnis zu der Situation, aus deren Beschaffenheit das Unheil heraufbeschworen wird. Der tragische Charakter des Helden und die tragische Situation müssen untersucht werden. Das Verhältnis beider zueinander kann nach den vorangegangenen Erörterungen über die Stellung des Dichters zu seinem Werk nur von ihm aus beschrieben werden. Es ist demnach nicht so, daß nur dem Charakter des Helden ein gewisses tragisches Moment innewohnt. Dazu sind die vom Dichter auf die Bühne gebrachten Charaktere gar nicht imstande. Wer die Anlagen eines Kleist, Schopenhauer, Byron, Nietzsche und anderer kennt, vermißt sofort in den Gestalten Schacks die tragischen Gefahren. Allerdings kann die Sachlage auch nicht so gesehen werden, als ob nur noch nach dem vorhin Gesagten die Situation einen tragischen Charakter trägt. Nach der Ansicht des Dichters wird vielmehr die in jedem Menschen mehr oder weniger stark vorhandene Neigung zur Leidenschaftlichkeit durch äußere Umstände geweckt und kommt ihnen entgegen, sodaß nunmehr der Boden vorbreitet ist, auf welchem Schuld und Untergang des Helden ihren Verderben bringenden Weg gehen können. Der Dichter mißt also beiden Faktoren tragischen Charakter bei. Der tragische Charakter der Situation erhält allerdings dadurch ein gewisse Abschwächung in Bezug auf seine Wirkung. Denn es bedarf keiner weiteren Begründung, daß das Tragische dieser zufälligen Art unserem Bedürfnis nach strengem Kausalzusammenhang von Schuld, Leid und Untergang keine volle Befriedigung verschafft, wie das Tragische der notwendigen Art es tut. Da aber die Auffassung des Dichters vom Leben bekannt ist, enthalten diese zufälligen Erscheinungen, wie schon einmal erwähnt, eine besondere Bedeutung und verleihen dem Zufall einen erweiterten Sinn. Denn wichtig ist nur, daß die tragische Verwicklung nicht durch künstlichen Aufbau von Kleinigkeiten vom Dichter herbeigeführt, sondern daß der besondere Fall durch die Sinngebung über sich hinausgehoben und der tragische Held, wie Fischer sagt, „ein Zeichen wird, aufgesteckt, daß man das Menschenschicksal daran sehe, ein Typus, ein Symbol dessen, wie es ums Geschlecht steht"[47]).

Damit ist das Wesentliche über die Tragik in den Dramen des Grafen Schack und ihre Gestaltung durch den Dichter gesagt. Die Untersuchung hat als Ergebnis neben einer eingehenden Kenntnis aller Faktoren des tra-

[47]) Vgl. Fischer, Ästhetik, § 124.

gischen Geschehens noch eine Bereicherung in der Auffassung der Charaktere gebracht und auch das Wissen um die Weltanschauung des Dichters ergänzt[48]). Zusammenfassend kann der künstlerisch-dichterische Gehalt der Dramen folgendermaßen umrissen werden: Die Stoffe zu seinen Tragödien hat der Dichter teils geschichtlichen Quellen entnommen, teils frei erfunden. Schack hat nie sklavisch an der geschichtlichen Überlieferung gehangen, sondern den Stoff und seine Gestaltung seiner dichterischen Idee untergeordnet[49]). Die Betrachtung der Charaktere ergibt ein eindeutiges Bild von dem innigen Zusammenhang zwischen Idee, Anschauung des Dichters und der besonderen Gestaltung der Charaktere. Der Dichter hat seiner idealistischen Denkweise gemäß nur edle Charaktere als Helden auf die Bühne gebracht. Trotz ihrer Gemeinsamkeit in der Grundhaltung unterscheiden sie sich erheblich voneinander. Die Charakteristik lehrt weiter, daß alle Gestalten völlig problemlos sind, genau so ungespalten und mit sich einig wie ihr Schöpfer. In dieser Haltung ähneln sie in gewisser Beziehung den Gestalten des Aeschylus. Vielleicht läßt sich hieraus die Vermutung ableiten, daß Schack aus diesem Grunde ihn als einen seiner Lieblingsdichter bezeichnet hat[50]). Die Ähnlichkeit zwischen den Gestalten der beiden Tragiker liegt allerdings nur insofern vor, als beide verhältnismäßig einfache Charaktere auf die Bühne gebracht haben. Die elementare Seite ihres Wesens ist natürlich bei Aeschylus weit schärfer herausgebildet als bei Schack. Trotzdem muten die Charaktere in den Dramen Schacks auch recht elementar an, wenn ihnen auch das gewaltig Leidenschaftliche fehlt, wodurch die griechischen Gestalten eine so erschütternde Wirkung hervorrufen. Beide Tragiker gleichen sich weiter darin, daß beide ihren Helden wenig oder gar nicht eine Entscheidung zumuten. Das Handeln setzt imer erst ein, wenn die Katastrophe über sie hereingebrochen ist. In dieser Hinsicht berührt sich auch die Ansicht Schacks vom Einwirken der äußeren Gegenmacht als etwas Schicksalmäßigem mit der Ansicht vom Walten

---

[48]) Bei dieser Gelegenheit sei noch erwähnt, daß die Zeit einen verhältnismäßig geringen Einfluß auf Schack ausgeübt hat. Trotz seiner Aufgeschlossenheit für alle Fragen des geistigen und politischen Lebens hat er sich eine seltene Selbständigkeit bewahrt. Am wenigsten zeigen seine Dramen die Abhängigkeit vom Zeitgeist. Wenn aber auch Schack ihm gehuldigt hat, wie z. B. das Drama „Atlantis" beweist, dann so offensichtlich, daß es keiner besonderen Erwähnung bedarf.

[49]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. 1, Tl. XIV, S. 34.

[50]) Vgl. Schack, Mosaik, S. 131, Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 331; Bd. II, S. 200; Bd. III, S. 157. Schack: Pandora, S. 300.

des Schicksals im Altertum, wenn auch bei Aeschylus dies viel gewaltiger zum Ausdruck kommt. In gleicher Weise ähneln sich demzufolge auch die Gestalten Shakespeares und Schacks, ausgenommen diejenigen, die innere Zwiespältigkeit zur Schau tragen. Weiter beweisen die Charaktere ihre Gemeinsamkeit dadurch, daß sie fast alle in Schuld und Unrecht verstrickt werden. Die Ursache zur Schuld liegt in jedem Falle in der Leidenschaftlichkeit der Charaktere begründet. Die Schuld ist an sich für den Dichter belanglos.Das Grundthema seiner Dramen und auch seiner Weltanschauung bildet vielmehr die Leidenschaft. Als Hauptfaktoren des tragischen Geschehens lassen sich der Charakter und die äußeren Umstände aus der Handlung im Drama herausschälen. Die gewissermaßen als Anlage in jedem Menschen schlummernde Leidenschaftlichkeit bildet die eine Voraussetzung für die tragische Verwicklung, der im gegebenen Moment von außen die jeweiligen Umstände als Gegenmacht entgegenkommen. Beide vereint stürzen dann den Helden in Leid und Untergang. In dieser Form vollzieht sich nach der etwas einseitig anmutenden Auffassung des Dichters das Leben in der Welt. Diese Idee seiner Dramen bezweckt keineswegs eine moralische Wirkung, sondern ist mehr als Faktum gedacht, um dem Zuschauer oder Leser das menschlich Bedeutungsvolle im Walten des Lebens zu veranschaulichen.

IV. Teil: Die Gestalt der Dramen.

1. Die innere Form der Dramen.

Im innigen Zusammenhang mit dem Ideengehalt der Dramen steht ihre Form oder Gestalt. Sie aufzudecken, insbesondere ihr Verhältnis zum Gehalt, soll der Zweck der nachfolgenden Untersuchung sein. Ehe aber die Dramen selbst zu Worte kommen, mögen ihnen die theoretischen Erörterungen des Dichters zu dieser Frage vorangehen. Schack hat sich ausführlich mit ihr beschäftigt[1]). Nach seiner Auffassung spielen die Form, das „äußere Kostüm" und alle damit zusammenhängenden Probleme eine untergeordnete Rolle. Der besondere Wert eines dichterischen Werkes sei von ihnen unabhängig. Diese Stellung des Dichters zu der Beurteilung einer Dichtung steht im Widerspruch zu der damaligen Ästhetik und Kritik. Schack offenbart sich hier als ein erbitterter Geg-

[1]) Vgl. Schack: Perspektiven, 1. u. 2. Bd.

ner der Kunstphilosophie[2]). Er streitet ihr fast jede Berechtigung ab, vor allem aber jede Bevormundung durch Aufstellung von Regeln und Satzungen a priori. Die sich endlich als falsch herausgestellte Lehre des Aristoteles sei ein beredtes Zeichen dafür, daß sich Regeln nicht für alle Zeiten aufstellen lassen. Als ein Dante, Ariost und Shakespeare dichtete, habe man die Ästhetik nicht gekannt, und dennoch haben diese Dichter noch heute anerkannte Werke der Literatur geschaffen. Graf Schack ist ein überzeugter Anhänger der freischaffenden Kunst und läßt Regeln nur dann gelten, wo sie ohnehin als selbstverständlich gelten, gemäß dem Motto, das er dem einen Abschnitt seiner Aphorismen voranstellt:

Walter: Wie fang ich nach der Regel an?
Sachs: Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann!
(Richard Wagner: Die Meistersinger.)

Regeln erhalten ihre Berechtigung nur durch den Nachweis aus vorzüglichen Werken der Kunst. Sie werden aber sofort hinfällig, wenn es sich herausstellt, daß ihre Nichtbefolgung Werken anerkannter Größe keinen Schaden bereitet hat. Ferner kritisiert der Dichter scharf die falsche Methode, welche die Kritik seiner Zeit bei der Beurteilung von dichterischen Werken anwandte[3]). Ein Kunstwerk könne niemals nach den in ihm auftretenden Fehlern und Mängeln beurteilt werden, sondern nur nach den Schönheiten, die es besitzt. Denn es versteht sich von selbst, daß jedes Kunstwerk, auch das beste und berühmteste, Fehler aufweise. Nicht das Vorhandensein von Mängeln und Fehlern irgendwelcher Art mache ein Werk der Kunst wertlos, sondern der Mangel an Schönheiten. Es sei eine falsche Kritik daher, wenn neue Werke nur deshalb verdammt werden, weil sie Fehler aufweisen. Der Dichter erblickt gerade in diesem Gebahren, das jeder künstlerischen Berechtigung entbehre, die Ursache und Schuld an „dem immer tiefer werdenden heillosen Verfall der deutschen Bühne"[4]). An einer Reihe von Beispielen weist Schack an einer von ihm selbst ausgeübten Kritik an Kunstwerken überzeugend nach, daß eine rein negative Beurteilung soviel Fehler an ihnen nachweisen könnte, daß es unerklärlich erscheine, woher diese Werke eigentlich den Anspruch auf höchsten Kunstwert stellen[5]).

---

[2]) Vgl. Schack: Perspektiven, Bd. II, S. 77 ff.
[3]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. II, S. 55; Schack: Ein halbes Jahrhundert, Teil 2, S. 94—97.
[4]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, S. 109.
[5]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, S. 41—68.

Was der Dichter unter Schönheit eines Kunstwerks versteht, hat er zum wiederholten Male zum Ausdruck gebracht. Immer bezeugen die gleichen Äußerungen, daß Schack dann ein Dichtwerk als poetisch anerkennt, wenn Gefühl und Geist durch einen hohen Genuß beim Lesen des Werkes zu ihrem Recht kommen. An Platen und seiner Dichtung rühmt er nicht nur die Vollkommenheit seiner Metren, sondern vor allem den edlen, hohen Geist und den Schwung seiner Gedanken[6]). Schillers Dichtung reiche durch den „schwungvollen Gedankenreichtum in das höchste Gebiet der Lyrik"[7]). Immermanns Dramen zeichnen sich nach seiner Meinung durch einzelne große poetische Schönheiten aus und verdienen sicherlich nicht das ungerechte Urteil Platens[8]). Von dem Trauerspiel „Kerker und Krone" des Barons von Zedlitz behauptet Schack, daß es zwar arm an Handlungen, aber dafür von „dichterischer Wärme" erfüllt sei und einige ergreifende Szenen besitze[9]). Auch die Werke Ernst von Houwalds verdienen nach Ansicht des Dichters das abfällige Urteil Tiecks und Börnes nur in bedingtem Maße. Zwar sei er nur ein mittelmäßiger Dichter, und alle seine Werke seien „zu weichlich und ohne Kraft", aber dennoch spräche aus ihnen „ein warmes, inniges Gefühl, was doch hauptsächlich den Poeten macht"[10]). Das vernichtende Urteil, das Schack über Gervinus fällt, wirft diesem vor, daß er gerade von der Begeisterung, „die der Born ist, aus welchem alle Poesie fließe", gar keine Ahnung habe[11]). Bei Hebbel, den Schack zwar hoch schätzt, behauptet der Dichter, daß die dichterische Begabung sich kaum Bahn brechen könne durch die „Schichten eisig kalter Reflexion". Seine Werke gingen weit mehr aus dem berechnenden Verstande als aus Begeisterung und poetischer Anlage hervor[12]). Diese Bemerkungen zeigen zunächst einmal, daß Schack unter der poetischen Schönheit eines Dichterwerkes weniger den Inhalt selbst als vielmehr die Wirkung im Auge hat, die der Stoff nach der Gestaltung durch den Dichter ausübt. Andererseits aber beweisen diese Urteile weiter, daß Schack den Wert eines Kunstwerkes nur nach seiner inneren Qualität, niemals aber nach der vollendeten äußeren Form oder Technik beur-

[6]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 25.
[7]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 68.
[8]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 87—88.
[9]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 211.
[10]) Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. III, S. 382.
[11]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. II, S. 29.
[12]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. II, S. 34 und Schack, Pandora, S. 262.

teilt. Diese Feststellung ist insofern wichtig, als man gerade dem Münchener Dichterkreise und hier besonders dem Grafen Schack die Überschätzung der Form vorwirft. In seinen Bemerkungen über Platen und seine Kunst[13]) beklagt sich Schack, daß man ihn als einen Plateniden bezeichne, obgleich er nie, was gerade die Verskunst anbelangt, in den Bahnen Platens gewandelt sei. Wenn er jedoch ein unermüdlicher Bewunderer seiner Dichtkunst sei, dann nur deswegen, weil bei Platen „Tiefe der Empfindung und lebendige Anschauung sich mit einem wunderbaren Zauber der Form" vereinige wie selten bei einem Dichter[14]). Daselbe Urteil enthält auch der erste Band seiner Erinnerungen[15]), wo der Dichter ausdrücklich hervorhebt, daß es nicht nur die formale Seite sei, die ihn für Platen einnehme. Noch deutlicher beweist ein anderes Urteil, daß Schack durchaus nicht nur die Form geschätzt habe[16]). Der Dichter bemängelt hier an der Kunst des italienischen Dichters Marino, daß ihm „die Form alles, der Inhalt aber nichts" gegolten habe. Die Worte „es genügte ihm, das Ohr mit schönklingenden Versen zu berauschen, die Sinne mit üppigen Bildern zu kitzeln; der Gedanke geht bei ihm völlig leer aus . . . In dem Ganzen glitzert und blitzt es wie von einem Regen glänzender, aber falscher Edelsteine und Perlen" beweisen deutlich, daß der Dichter die Schwächen rein formaler Kunst erkannt hat. Wiederum muß auf der anderen Seite zugegeben werden, daß Schack, wie noch später gezeigt werden wird, weniger die Form als die Sprache und ihre Verwendung in der Dichtung in gewissem Sinne überschätzt hat. Der Dichter hat seine Ansicht und Einsicht in das Wesen dichterischer Schaffensweise in die Worte zusammengefaßt: „Wenn ein echt poetischer Geist in einer Dichtung lebt und sich auch in Einzelheiten offenbart, so ist diese Dichtung schätzbar und anderen weit vorzuziehen, deren Plan mit viel größerer Überlegung entworfen, ja untadelhaft ist, die aber kalt sind und kalt lassen, weil sie nur aus dem Verstande und aus der Berechnung sind . . . Nur Flauheit, Mangel an Saft, Kraft, Leidenschaft und Interesse macht ein Trauerspiel wertlos, einzelne Fehler bei sonstigen guten Eigenschaften bewirken dies keineswegs"[17]).

---

[13]) Vgl. Schack, Pandora, S. 340 ff.
[14]) Vgl. Schack, Pandora, S. 352; Schack, Ein halbes Jahrhundert, Teil II, S. 169.
[15]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 25.
[16]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Bd. III, S. 339.
[17]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, S. 38, 107; Bd. II, S. 14 ff.

Die angeführten Beispiele haben aber zunächst nur die allgemeine Ansicht des Dichters zu Fragen der Form klargelegt. Doch hat der Dichter auch speziell zum Aufbau und der Technik eines Dramas Stellung genommen[18]). Hier beschäftigt er sich eingehend mit der Komposition eines Bühnenstückes. Zunächst lehnt er gemäß seiner geringeren Bewertung technischer Fragen die Behauptung ab, bei einem Drama käme alles nur auf den Bau eines Stückes an. In diesem Zusammenhange setzt er sich besonders scharf mit Hebbel auseinander. Zwar sei der äußere Aufbau von besonderer Wichtigkeit, und man könne „den Dichtern nicht genug empfehlen, den Plan ihrer Dramen aufs sorgfältigste zu erwägen und in allen seinen Teilen folgerichtig durchzuführen" Ebensowenig aber käme der Technik eines Dramas die primäre Bedeutung zu. Man dürfe z. B. nicht wie Hebbel urteilen: „Unmöglich könnten ein paar rote Backen allein in der Luft herumfliegen". In dieser Ansicht Hebbels kennzeichne sich gerade nach Auffassung Schacks die „willkürliche und launenhafte Aesthetik" dieses Dichters. Vielmehr müsse gefragt werden, „ob nicht ein schöner Kopf noch des Anschauens wert sei, wenn er auf einem verwachsenen Körper sitze". Das „holde Engelköpfchen von Klärchen" habe neben so vielen anderen Schönheiten seit fast einem Jahrhundert ganz Deutschland entzückt, obwohl Goethes Egmont bezüglich des Aufbaus von „äußerster Unvollkommenkeit" sei. An einer Reihe von anderen anerkannten Meisterstücken weist der Dichter den gleichen Fall nach. Immer sei der Inhalt und seine Gestaltung durch den Künstler für die Wirkung ausschlaggebend, nicht aber „die gute Disposition und der wohlberechnete Bau eines Stückes". Hebbel selbst sei das beste Beispiel dafür, wie wenig ein wohlbedachter äußerer Plan die innere Gestaltung ersetzen könne[19]). Aus den Bemerkungen des Dichters ist zu entnehmen, daß Schack in den Bemühungen um die äußere Technik den wahren dichterischen Geist vermißt und allzusehr nur das Grüblerische und Verstandesmäßige in ihr sieht, was mit dem Geiste der Poesie nach seiner Meinung wenig oder gar nichts zu tun habe.

Aus der geringeren Bewertung, die Schack der Form zuteil werden läßt, ist ein Einblick in die Gestaltung der

---

[18]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, S. 36—41.

[19]) Vgl. dazu Schacks Urteil über Otto Ludwigs Schaffen und die Werke Friedrich von Uechtritz's: Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. I, S. 335—338; Mosaik, S. 59—77.

Dramen nur zum Teil zu erreichen. Ebensowenig genügt es[20]), von außen an die Form der Tragödien heranzugehen und einzelne Besonderheiten des Aufbaues zu kennzeichnen. Was bestenfalls dadurch erreicht wird, ist die Feststellung von Fehlern und Mängeln, die, weil sie vom Dichter gering erachtet werden, keinen besonders charakteristischen Aufschluß über die dichterisch-künstlerische Schaffensweise Schacks geben können. Die bisherigen Urteile berühren fast nur die äußere Form der Dramen. Sobald aber ein wenig tiefer gegangen wird, zeigt sich entweder die Ohnmacht dieser Betrachtungsweise, oder aber es werden schiefe Urteile gefällt. Die innere Form, der bei weitem wichtigere Teil, bleibt weiterhin unsichtbar. Sie kann nur von innen heraus erfaßt werden. Nur die Idee kann der Ausgangspunkt der Untersuchung sein. Der Grund hierfür wird sofort einleuchtend, wenn man ihre Beschaffenheit näher betrachtet. Die Idee enthält bereits alles, was ein Drama bedingt. Das Hauptthema der Werke Schacks bildet, wie die Betrachtung derselben ergeben hat, die Leidenschaft, welche durch äußere Einflüsse geweckt, den Menschen trotz seines edlen Wesens in Schuld und Untergang stürzt. In dieser Lebensauffassung des Dichters liegt eine tiefe Polarität verborgen. Sie äußert sich in dem Gegensatz: Edler Mensch > Leidenschaft. Diese Gegensätzlichkeit erinnert an Schillers „Räuber", wo auch ein im Grunde guter Mensch gerade dadurch, daß er für das Gute kämpft, schuldig wird und dafür büßen muß. In dieser Polarität ist auch zugleich die für ein Drama notwendige Spannung und Dynamik enthalten. Ferner birgt die Idee das tragische Element. Der Gegensatz zwischen dem an sich edlen Wesen des Helden, seinem hohen Streben und der die Schuld hervorrufenden Leidenschaft zeitigt den Kampf zwischen beiden und legt dadurch die ganze Tragik dieses Wiederstreites bloß. Daß auch das dramatische Element in der Idee nicht fehlt, braucht nicht besonders klargelegt zu werden. Denn gerade dieser Kampf ist die Seele aller Dramatik. Somit sind alle Faktoren, die ein Drama bedingen, bereits in der Idee enthalten. Die Gestaltung eines Stoffes durch den Dichter kann nur erfaßt werden, wenn man das Wirken der Idee im Stoff verfolgt. Auch die Dramen Schacks offenbaren diese Wirkungsweise. Schon die Beschaffenheit der Fabeln, die nun im einzelnen untersucht werden soll, verrät den Einfluß des Ideengehalts.

---

[20]) Vgl. die Urteile im Forschungsbericht.

Schack hat den Stoff zu seinem Trauerspiel „Die Pisaner" zwei Quellen entnommen. Beide aber boten ihm nicht die erwünschte Fabel in vollem Maße. Was den Dichter am Dantestoff anzog, war zweifellos das grausige Haßmotiv, das ihn an antike Fabeln, insbesondere an Aeschylus, gemahnte. Die zur Unmenschlichkeit gesteigerte Rachsucht Ugolinos und Ruggieris enthielt alle Spannungsmomente, eine kaum noch zu überbietende Dynamik, ganz wie sie seiner Idee entsprach. Was aber der Stoff dem Dichter nicht schenken konnte, war die in der Idee enthaltene Polarität: edler Mensch > Leidenschaft. Die Charaktere stimmten nicht mit der idealistischen Grundhaltung des Dichters überein. Diesem Mangel aber konnte auch die andere Quelle, die geschichtliche Überlieferung, nicht abhelfen. Das nur vom Egoismus diktierte Streben der beiden vermochte Schack keine Anteilnahme abzugewinnen. Aus diesem Grunde gab er dem Stoff eine andere Fassung. Er ließ als Thema der Fabel die leidenschaftliche Abneigung der Gegner bestehen und fügte ihr als psychologische Grundlage das entscheidende Liebeserlebnis hinzu. Insoweit hätte die Fabel durch die Wucht und Größe des darin enthaltenen Gegensatzes eine scharfe Profilgebung erfahren. Die Veränderung aber, die Schack ihr im weiteren zuteil werden ließ, verwischt das scharfe Profil wieder. Indem der Dichter aus der geschichtlichen Überlieferung den Ehrgeiz und Machthunger des Helden in sein Drama hinübernahm, wird eine empfindsame Störung des Verhältnisses der beiden Gegner hervorgerufen. Der Haß beeinflußt das gesamte Handeln beider nicht mehr gleich stark. Die folgerichtige Auswirkung der leidenschaftlichen Rachsucht ist nur noch bei Ruggieri zu bemerken. Ugolinos Handlungsweise wird durch die Feindschaft zu seinem Nebenbuhler nur gelegentlich berührt. Sein Haß, obwohl nicht kleiner geworden, erscheint in gewissem Grade durch seine Rachetat und die Ausschaltung des Feindes aus dem Stadtregiment gestillt. Dadurch erfährt aber das Walten der Idee im Stoff eine Beeinträchtigung. Der Gegensatz kommt nicht mehr in vollem Maße zu seinem Recht. Indem Schack das in der geschichtlichen Überlieferung enthaltene Motiv des Ehrgeizes idealisiert ins Drama übernahm, erscheint Ugolino in doppelter Gestalt. Die nächste Folge ist eine aus verschiedenen Beweggründen sich ergebende Handlungsweise des Helden, die durch die Idee nicht mehr zu begründen ist. Der Machthunger Ugolinos hat mit dem Thema der Handlung nichts gemein und hängt in dem Gefüge des Aufbaus gewissermaßen in der Luft. Nun hatte sich zwar

der Dichter zu helfen gewußt und das ursprüngliche Feindschaftsverhältnis beider in gewissem Grade wieder ins Gleichgewicht gebracht. Der Haß wirkt weiter in Ugolino und zeitigt im Verlaufe der Handlung die Mordtat an Ato. Dennoch hatte Schack es nicht mehr vermeiden können, daß durch die doppelte Motivierung eine Spaltung in der Handlungsweise Ugolinos entstand. Die Charakteristik des Helden wies bereits auf diese äußere und innere Handlung im Drama hin. Die äußere hat zur Triebfeder den Ehrgeiz und Machthunger. Die innere dagegen stützt sich aus das Haßmotiv. Da aber die äußere den weitaus größeren Raum einnimmt, die innere sich fast nur mit gelegentlichen Hinweisen begnügen muß, erscheint das Drama nicht mehr als ein Stück, indem der Haß der Fabel entsprechend die beherrschende Rolle spielt. Wichtiger als die Rache ist dem Helden die Erreichung seiner politischen Ziele. Nur, daß Ruggieri auch zugleich sein politischer Gegner ist, nährt seinen Haß immer von neuem. Beherrschend aber bleibt die Befriedigung des Ehrgeizes. Damit verschiebt sich der Schwerpunkt der Handlung. Für das Haßmotiv sind Ugolinos Kämpfe um die Macht in Pisa entbehrlich. Dagegen erscheint für das Ehrgeizmotiv die Gegnerschaft Ruggieris überflüssig. Die Behandlung zweier Probleme im Drama muß notwendig die Einheit der Handlung beeinträchtigen. Das Thema des dramatischen Geschehens ist nur in der Gestalt Ruggieris durchgeführt. Diese Erscheinung wirkt sich auch nach außen hin aus. Trotz aller Aktivität des Helden überwiegt das Gegenspiel. Der Rachedurst des Erzbischofs beherrscht die Handlung mehr als Ugolinos Kampf um die Macht und hinterläßt einen tieferen Eindruck, weil er der folgerichtigere Ausdruck der Leidenschaft ist. Damit erfährt auch die Dynamik eine Beeinträchtigung. Ebenso wie die Idee selbst wird auch sie einseitig auf die Gestalt Ruggieris verlagert. Aus demselben Grunde wirkt auch seine Figur dramatischer als der Held des Stückes. Etwas anders steht es mit dem tragischen Element. Obwohl der Dichter bemüht gewesen ist, die Tragik des Helden schärfer herauszustellen, bleibt es fraglich, ob sie bei seinem Gegenspieler nicht noch reiner und erschütternder zum Ausdruck kommt. Allerdings rechtfertigt nur eine einzige Stelle im Drama die Vermutung, daß auch der Charakter des Erzbischofs durch die furchtbare Gewalt der Leidenschaft verwandelt worden ist. Gleich zu Beginn der Handlung bekennt Ruggieri Daniele gegenüber, daß das ihm zugefügte Leid alle edle Regung für immer erstickt habe und deutet da-

mit an, daß auch er früher anders gewesen sei. Nicht Ugolino, sondern Ruggieri hat alles seiner Leidenschaft geopfert. Nur dadurch, daß bei der Gestaltung des Gegenspielers die Abneigung des Dichters gegen Kirche und Dogma mitgeholfen hat, seine Handlungsweise so verabscheuungswürdig als möglich darzustellen, wird verhindert, daß ihm nicht das größere Mitgefühl entgegengebracht wird.

Ferner ist in diesem Zusammenhange noch die Frage nach dem Helden des Stückes zu klären. Schack hat seinem Drama den Titel „Die Pisaner" gegeben. Die eigene Stellungnahme des Dichters zu diesem Thema gibt keine genügende Aufklärung. In seinen Perspektiven[21]) äußert er sich zwar zu der Behauptung, ein Stück dürfe nur einen Helden haben. Ohne aber die Behauptung zu widerlegen, stützt er sich lediglich auf das Vorbild der großen dramatischen Werke. Weil dort in mehreren Dramen zwei und mehr Helden anzutreffen sind, sei die Frage genügend entschieden und dem Dramatiker die Berechtigung erteilt, mehrere Helden auftreten zu lassen. Nach dieser offensichtlichen Stellungnahme des Dichters ist anzunehmen, daß Schack seinem Trauerspiel mit Absicht den obigen Titel gegeben hat. Damit wird aber die Frage nach dem Helden des Stückes nur noch schwieriger. Wer soll es sein? Ugolino, Ruggieri, beide, oder gar das gesamte Pisa? Eine Entscheidung hierüber kann nur gefällt werden, wenn von innen her die Untersuchung geführt wird. Nach der Idee kann nur diejenige Person als Held angesprochen werden, die alle Merkmale ihrer Beschaffenheit zur Schau trägt, gewissermaßen ihre vollste Verkörperung darstellt. Dann erst unterscheidet sie sich deutlich von den Nebenpersonen, die, weil sie nur zum Teil die Idee erfüllen, eben Nebenpersonen sind. Als erläuterndes Beispiel seien Dramen herangezogen, die in der Idee eine Ähnlichkeit aufweisen. Othello wird ebenso ein Opfer seiner Leidenschaft wie Ugolino, desgleichen Macbeth, Fiesko, Wallenstein. Bei ihnen wird offenbar, daß sie nur die Helden sein können, weil der Sinn des Stückes nur an ihnen sichtbar wird. Schwieriger gestaltet sich die Frage, wenn in einem Drama zwei Personen eine ähnliche Entwicklung durchmachen. In Schillers Tragödie „Die Räuber", die mit Schacks Trauerspiel „Die Pisaner" in der Idee eine gewisse Ähnlichkeit zeigt, gehen sowohl Karl Moor als auch sein Bruder Franz durch eigene

---

[21]) Vgl. Schack, Perspektiven, I. Bd. Aphorismen über das Drama, Abschn. VIII, S. 22.

Schuld unter, Franz durch seine Habgier und Leidenschaft zur Braut seines Bruders, Karl, indem er zum Räuber wird. Dennoch ist die Frage nach dem Helden des Stückes sofort geklärt, wenn man die Idee des Dichters in Betracht zieht. Nur Karl ist der Träger der Idee, weil er, indem er neue Sittlichkeit pflanzen will, zum sittlichkeitsbaren Verbrecher wird, nicht Franz, dessen Untergang nicht tragisch wirkt. Infolgedessen kann auch nur Karl der Held des Dramas sein. Der gleiche Fall liegt in Schacks Trauerspiel „Die Pisaner" vor. Auch hier gehen zwei Personen durch eigene Schuld zugrunde, Ugolino sowohl wie Ruggieri. Aber nur Ugolino kann der Träger der Idee sein. Nur er veranschaulicht, wenn man von der Wandlung im Charakter des Erzbischofs absieht, die Ansicht des Dichters. Wohl zeigt gerade die Handlungsweise Ruggieris in noch viel höherem Grade die dämonische Triebkraft des Hasses. Trotzdem aber bleibt er der Gegenspieler und Ugolino der Held des Dramas. Denn der Erzbischof trägt in seinem Wesen nicht die Polarität: edler Mensch > Leidenschaft zur Schau. Er ist vom Dichter nicht idealisiert worden. Ob bewußt oder unbewußt, ist nicht zu entscheiden, denn jede Äußerung des Dichters darüber fehlt. Nach dem Titel und nach der allgemeinen Stellungnahme Schacks zu urteilen, muß eher angenommen werden, daß sich der Dichter hierüber nicht völlig klar geworden ist.

Damit ist die innere Form des Dramas genügend gekennzeichnet. Die Untersuchung hat ergeben, daß Idee und Stoff nicht voll übereinstimmen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt einesteils im Wesen des Stoffes, zum anderen Teil in der besonderen Gestaltung durch den Dichter, insbesondere durch die Übernahme eines neuen Motivs. Das bestehende Mißverhältnis wäre noch größer, wenn das neue Motiv nicht in gleicher Richtung gewirkt, nämlich auch die Gewalt der Leidenschaft zum Ausdruck gebracht hätte. Trotz doppelter Motivierung ist also die Einheit und Geschlossenheit nur in gewissem Grade gestört. Weiter hat die Untersuchung ergeben, daß der Dichter in der Wahl der Fabel keine besonders glückliche Hand bewiesen hat. Der Dantestoff hätte sehr wohl bei einer geringen Abänderung eine geeignete Fabel mit scharfer Profilgebung geboten. Der Dichter hat dies nicht erkannt, sondern durch seine Gestaltung das Bild der Fabel verwischt. In welchem Grade sie von derjenigen anderer Dramen abweicht, lehrt ein Vergleich mit den Meisterwerken der Literatur. Schack hat mehrfach Aeschylus als seinen Lieblingstragiker bezeichnet. Die

dramatische Wucht und Größe, welche in der Tragik des Griechen zum Ausdruck kommt, ist schon in der Fabel gekennzeichnet. Das Geheimnis ihrer Wirkung beruht auf dem gewaltigen Gegensatz, den seine Fabeln bergen, z. B. die Orestie: Agamemnon, der stolze Sieger im trojanischen Feldzuge, wird bei seiner Heimkehr von seiner Gattin und ihrem Buhlen im Bade erschlagen. Orestes, sein Sohn, verpflichtet durch göttliches Gesetz, tötet seine Mutter, um den Vater zu rächen. Auch Shakespeare hat solche Fabeln geschaffen. Man denke nur an die Tragödie „König Lear": Ein König, ein Vater, wird von seinen Kindern verstoßen. Er geht seines Reiches, das er durch eigene Schuld blind dahingegeben, verlustig und muß einsam und verlassen in der Einöde umherirren. Auch „Hamlet" gehört hierher: Ein geistiger, nach innen gewandter Mensch, ein sog. moderner Orestes, wird plötzlich aus seinem besinnlichen Leben gerissen, soll plötzlich handeln, entschieden Stellung nehmen und als Sohn seinen Vater an der Mutter rächen. Auch Schiller beweist seine dramatische Begabung durch die Wahl seiner Stoffe. Die Fabel in seinem Drama „Die Räuber" stellt eine wunderbare Verbildlichung des Ideegegensatzes dar: Karl Moor, der betrogene und sich selbst betrügende Idealist, und Franz, der betrügende Realist. Desgleichen zeichnen sich die meisten Dramen Kleists durch einen scharf herausgehobenen Kontrast in den Fabeln aus. Ferner verrät besonders Hebbel eine glückliche Hand in der Wahl des Stoffes. Immer aber ist es der bedeutende Ideegegensatz, der dem Drama zu einer machtvollen Wirkung verhilft. Da Schack selbst diesen Gegensatz in seiner Fabel abgeschwächt hat, beeinträchtigt er dadurch auch zugleich die Wirkung des Dramas nach außen.

Jetzt ist auch Gelegenheit gegeben, auf die im Forschungsbericht erwähnten Urteile und ihre Berechtigung einzugehen. Josef Bendel rühmt in seiner Kritik die sichere Zeichnung der Charaktere. Die Untersuchung hat ergeben, daß seine Behauptung nur auf Ruggieri zutrifft. Ferner irrt er, wenn er die „in nicht geringer Zahl auftauchenden Momente" erwähnt, die „von selbst und ungesucht packend" seien. Die besondere Gestaltung beweist, welche Mühe sie dem Dichter verursacht hat. Die Gebrüder Hart teilen die Dramen zu Unrecht in Leidenschafts- und Ideendramen. Alle Trauerspiele Schacks sind einer Idee unterworfen. Nur ihre besondere Darstellung und Verbildlichung in den einzelnen Dramen durch den Dichter hat die verschiedene Beurteilung hervorgerufen. Weiter irren die Verfasser, wenn sie den

„machtvoll zugespitzten Konflikt" im Stück loben. Denn nur Ruggieri ist die Seele des Haßmotivs, nicht Ugolino. Desgleichen ist die Behauptung, die Tragödie sei „ein Werk innigster Verbindung von Leidenschaft und Kunstverständnis", nur bedingt richtig. Auch hier beweist die Fabel das Gegenteil, Rogge verfällt in den gleichen Irrtum wie Bendel, wenn er den Charakter Ugolinos als konsequent durchgeführt bezeichnet. Zabel rühmt die „lichtvolle Komposition". Wiederum straft ihn die Fabel Lügen. Desgleichen zeigt Ugolino nicht, wie behauptet, eine scharfe Charakterisierung im Sinne der Idee und auch keine sonderlich gesteigerte Leidenschaft, wohl aber Ruggieri. Nicht Ugolino ist „energisch", sondern Ruggieri. Brenning tadelt an der Tragödie, daß das Gegenspiel in zu unwürdiger Hand liege. Diesem Vorwurf ist der Dichter selbst in seinen „Perspektiven" entgegengetreten[22]). Nach der Ansicht des Dichters vom menschlichen Charakter ist ein Bösewicht von Natur so geschaffen und wird es nicht erst durch äußere Einflüsse. Jago und Edmund könne man sich nicht als früher gut oder wenigstens mit einigen guten Eigenschaften begabt vorstellen. Der Vorwurf des Verfassers ist aber auch belanglos. Selbst wenn Schack seinen Ruggieri zu schwarz gemalt hätte, würde die Wirkung des Dramas darunter nicht leiden. Im Gegenteil, Brenning hätte vielmehr die gelungene Darstellung des Erzbischofs als ein Meisterwerk bezeichnen sollen. Nicht Ugolino, sondern Ruggieris Bild ist vortrefflich geglückt. Denn es ist gerade für den Dichter kennzeichnend, daß ihm, wahrscheinlich mehr unbewußt und ungewollt, das Gegenspiel immer viel besser gelingt. Auch Brennings weiterer Einwand, der Gang der Entwicklung geschehe nicht von innen heraus, sondern durch unlautere Mittel und Ränke, ist unbegründet. Zwar ist Ruggieris teuflisches Beginnen ganz auf Intrige aufgebaut. Aber die Handlung zeigt dennoch eine streng logische Entwicklung. Ugolinos Fall erscheint nicht als das Wirken teuflischer Mächte, als ein Unterliegen unter einer äußeren, dämonischen Macht, etwa wie in den spanischen Wunderdramen. Dies hätte Schacks Ansicht[23]) widersprochen. Ugolinos und Ruggieris Handeln beruht zweifellos auf gut durchdachter psychologischer Grundlage. Die Intrige erscheint nur als folgerichtiger Ausdruck des entsprechenden Charakters. Dagegen hat Brenning in gewisser Be-

[22]) Vgl. Schack, Perspektiven, I. Bd., Aphorismen über das Drama, Teil 4, S. 7.

[23]) Schack, Perspektiven, Bd. I, Aporismen über das Drama, Teil 16, S. 47.

ziehung recht, wenn er das vorübergehende Verschwinden des Helden von der Bühne tadelt, insofern, als dadurch die Stellung des Helden gegenüber seinem Gegenspieler, der dauernd auftritt, eine Einbuße erleidet. Die Ansicht Manssens, der die Charakterzeichnung lobt, ist bereits widerlegt. Gottschall rügt zwar mit Recht den ungenügenden Gegensatz zwischen Spieler und Gegenspieler, irrt aber in der Begründung seiner Ansicht. Die unzulängliche Durchführung des Gegensatzes beruht nicht darauf, daß Ruggieri, wie Gottschall sagt, seine Trümpfe aus der Hinterhand zu früh ausspiele, sondern auf der doppelten Motivierung der Handlungsweise des Helden. Auch Weigt irrt, wenn er die straffe, einheitliche und meisterhaft aufgebaute Handlung des Dramas erwähnt.

Etwas anders gestaltet sich das Verhältnis von Stoff und Fabel bei der Tragödie „Kaiser Balduin". Im Gegensatz zu der ersten Tragödie bot hier der Stoff dem Dichter eine bessere Handhabe. In dem Grafen Balduin von Flandern fand Schack einen edlen, hochgesinnten Charakter und damit ein geeignetes, seinem Ideengehalt entsprechendes Charakterbild. Der Dichter hätte auch die Tragik, die in dem unglücklichen Schicksal des Kaisers zum Ausdruck kommt, finden können. Jedoch fehlte dem geschichtlichen Stoffe der Konflikt, der dem Ideengehalt Schacks zugrunde liegt: edler Mensch > Leidenschaft. Der edle Charakter ist wohl vorhanden, nicht aber das Eingreifen einer leidenschaftlichen Triebkraft, ganz im Gegensatz zu der ersten Tragödie „Die Pisaner", wo der umgekehrte Fall vorliegt. Die dichterische Phantasie schuf diesen Konflikt, indem sie den Helden aus übergroßer Liebe zu seiner Tochter schuldig werden läßt. Damit enthält nun die Fabel alle wesentlichen Merkmale des Ideengehalts. Nur die dramatische Ausführung trägt ihm nicht genügend Rechnung. Ebenso wie Ugolino erscheint auch Balduin im Drama in doppelter Gestalt, einmal als liebender Vater, zum andern als ehrgeiziger, ruhmsüchtiger Kreuzritter. Diese Doppelgestalt ist die Frucht doppelter Motivierung, eine Erscheinung, die bei Schack noch öfters anzutreffen ist. Auch hier spielt wie im ersten Drama das Ehrgeizmotiv hinein und überschneidet im mittelsten Teil die eigentliche Triebkraft der Handlung, die übersteigerte Vaterliebe Balduins zu seiner Tochter. Die Folge ist auch hier, daß der Schwerpunkt verlagert wird. Für das Liebesmotiv ist die Teilnahme des Grafen am Lateinischen Kreuzzug überflüssig. Sie erscheint als eine künstliche Herbeiführung einer Gelegenheit, um den Helden zu Fall zu bringen. Sie

wird ebenso wie das plötzliche Wiederauftauchen Mariens zur Episode, zu etwas, was der Dichter streng verpönt[24]). Der Dichter hat es selbst gefühlt[25]). Der Fehler ist gegenüber der ersten Tragödie insofern größer, als zwischen beiden Motiven keine Verbindung besteht. Von einer Einheit der Handlung kann nicht mehr gesprochen werden. Die Weitschweifigkeit des dramatischen Geschehens, wie sie bereits die Analyse hervorgehoben hat, ist eine Folge des Auseinanderklaffens der beiden Motive. Das Drama wird damit mit Vorgängen überladen und der epische Charakter zu sehr in den Vordergrund gehoben. Die innere Form entspricht noch weniger als im ersten Trauerspiel dem Ideengehalt. Von den Kritikern sind nur Brenning, Manssen und Weigt etwas auf das Drama eingegangen. Ihre Urteile stimmen mehr oder weniger überein und sind anzuerkennen, wenn gleich sie auch die Begründung vermissen lassen.

Frei erfunden ist die Fabel in der Tragödie „Gerbert und Walpurga". Auch sie birgt alle Kennzeichen des Ideengehalts: Polarität, Dynamik und Spannung, dramatische und tragische Momente. Nur wird auch in diesem Falle der Handlungsverlauf den Faktoren nicht völlig gerecht. Der Dichter verwendet auch hier wieder zwei Motive, die sich gegenseitig überschneiden. Der Idee nach, deren Wirken nur im ersten Teil des Dramas nachzuweisen ist, müßte das Stück eine reine Ehrgeizhandlung darstellen, ähnlich dem Shakespeareschen Trauerspiel „Macbeth". Die Anlage der Dichtung war auch ganz danach beschaffen. Der Dichter hätte nur das Zusammentreffen des Helden mit dem Juden Baruch, seine Bitte um Hilfe und seinen plötzlichen Tod in den Armen Gerberts, anders gestalten sollen. Dann wäre die Schuld des Helden eindeutig gewesen, und eine durchaus folgerichtige Handlung hätte eine starke Wirkung hervorrufen können, weil nur ein Grundmotiv, der Ehrgeiz, herrschend war. So aber erscheint plötzlich der zweite Teil der Tragödie als eine Liebeshandlung. Nicht der Ehrgeiz, sondern die Liebesleidenschaft verursacht den Untergang des Helden. Die Einheit der Handlung ist also auch hier wieder nicht in vollem Maße gewahrt. Wie stark die doppelte Motivierung die Geschlossenheit des dramatischen Geschehens stört, zeigt gerade dieses Drama. Der Dichter hat seinem Helden eine doppelte Schuld aufladen müssen. Gerbert bringt sie zu Beginn des 5. Aktes zum Ausdruck und be-

[24]) Vgl. Schack: Perspektiven, 1. Bd., Aphorismen über das Drama, Teil XVI, S. 45.

[25]) Vgl. das Nachwort zu dem Drama „Kaiser Balduin".

zichtigt sich einer schweren Schuld, nämlich der ehelichen Untreue, und einer kleinen, daß er der Öffentlichkeit den wahren Sachverhalt vorenthielt, der ihm zu seinem Reichtum verholfen hat. In Wirklichkeit büßt Gerbert nur eine Schuld, und zwar die größere. Von einer doppelten Schuld kann nicht gesprochen werden. Denn das Versprechen, das er dem sterbenden Juden gab, band ihm die Zunge, wenn auch zugegeben werden muß, daß ihm und seinem Ehrgeiz dies nicht ungelegen kam. Wenn aber in einem Drama ein Held eine Schuld auf sich lädt, dann muß sie dem Grundmotiv entspringen, also dem Ehrgeiz und nicht der Liebesleidenschaft. Die falsche Motivierung der Schuld stört die Einheit der Handlung. Wenn sie dennoch gewahrt bleibt, so liegt das daran, daß der Untergang des Helden von beiden Motiven getragen wird, Die Wirkung des Ehrgeizmotives ist trotz des Überwiegens des letzten noch bis zum Ende des Dramas spürbar. Der Hauptgegner des Helden, dessen Feindschaft zunächst aus dem Ehrgeiz geboren, später durch die Nebenbuhlerschaft Gerberts zu der schönen Olympia einen neuen Auftrieb erhält, stürzt den Helden und rettet dadurch in gewissem Grade die Einheit der Handlung. Dagegen ist der Schwerpunkt der Handlung weniger stark in Mitleidenschaft gezogen. Eine Verlagerung desselben ist kaum wahrzunehmen, weil der Gegensatz zwischen Spieler und Gegenspieler durch das ganze Drama hindurch trotz doppelter Motivierung keine Einbuße erleidet. Ähnlich wie in der Tragödie „Die Pisaner" muß auch in diesem Drama die Frage des Helden geklärt werden. Das Drama hat ursprünglich nur „Walpurga" geheißen. Erst später ist vom Dichter der Titel in „Gerbert und Walpurga" umgeändert worden. Aus diesem Wechsel ist zunächst nur zu entnehmen, daß Schack in Walpurga die Heldin gesehen hat. Dies geht noch deutlicher aus dem Nachwort zu diesem Drama hervor. Schack wehrt sich hier gegen den Vorwurf, das Vorspiel sei überflüssig und führt als Beweis für seine Notwendigkeit an, daß „die erste Verschuldung, der Bruch der Klostergelübde, auf der Bühne dargestellt werden müsse, wenn nicht alles Spätere in der Luft schweben sollte". Wenn in einem Drama eine Person durch eigene Schuld untergeht, so ist in ihr zweifellos die Hauptperson zu erblicken. Walpurga ist also nach dem Willen des Dichters und nach den inneren Gesetzen, denen ein Drama untersteht, die Heldin des Stückes. Damit erhebt sich aber erst recht die Frage nach dem Helden des Dramas. Warum hat der Dichter nachher den Titel abgeändert? Wer ist denn nun eigentlich der Held? Gerbert, Walpurga

oder beide? Schon einmal ist gezeigt worden, daß nur diejenige Person der Held eines Dramas sein kann, die in ihrer Handlungsweise den Ideengehalt in vollem Maße verkörpert. Gerbert wie Walpurga sind edle Charaktere und entsprechen ganz der Idee. Beide stürzen sich selbst ins Unglück. Gerbert läd Untreue und Lüge auf sich. Walpurga bricht ihre Klostergelübde und verrät aus Eifersucht ihren eigenen Gatten. Bei beiden siegt also die Leidenschaft über ihr edles Wesen. Beide gehen auch zugrunde. Bis dahin sind beide im Drama gleichgestellt und müßten als Hauptpersonen angesehen werden. Beim Helden muß aber nach dem Ideengehalt auch die ganze Tragik zum Ausdruck kommen. Nach der Ansicht des Dichters müßten beide tragische Personen sein und demnach beide auch die Helden des Stückes, wie aus dem neuen Titel zu schließen ist. Unser Gefühl aber wehrt sich dagegen, und zwar mit Recht. Die Tragik dieser beiden Gestalten zeigt einen Unterschied, der auch zugleich die Frage nach dem Helden des Stückes eindeutig klärt. Wohl sind beide tragisch zu nennen, aber beide sind nicht in gleichem Maße die tragischen Urheber ihres Geschickes. Nur Gerbert kann als der alleinige Urheber seines Schicksals angesehen werden. Nur er gräbt sich gewissermaßen sein eigenes Grab. Anders steht es mit Walpurga. Wohl trägt auch sie zu ihrem Untergange bei; aber ihre Schuld ist nicht die letzte Ursache ihres Todes, sondern hat zur Voraussetzung die Untreue ihres Gatten. Somit bleibt sie zwar tragische Person, kann aber nicht mehr als tragischer Urheber in Frage kommen. Sie erscheint vielmehr der Gestalt Gerberts untergeordnet und ist abhängig von seiner Schuld. Noch aus einem anderen Grunde ist deutlich erkennbar, daß nur Gerbert der alleinige Held des Stückes sein kann. Der Ideengehalt des Dichters verlangt vom Helden, daß er nach seinem Fall sein besseres Selbst wiedergewinnt und standhaft und aufrecht die Sühne für seine Schuld über sich ergehen läßt. Aber nur Gerbert wird in diesem Sinne von seinem Dichter dargestellt, nicht auch Walpurga. Trotz tiefstem Schuldbekenntnis und bitterster Reue sinkt sie gebrochen ins Grab, ohne wieder zu sich selbst zurückgefunden zu haben, ähnlich wie Ruggieri. Daraus erhellt, daß sie nicht neben Gerbert als gleichberechtigt im Drama erscheinen und nur dieser der alleinige Held des Stückes sein kann. Von dieser gewonnenen Erkenntnis aus ist es jetzt überflüssig, noch nach der Notwendigkeit des Vorspiels zu forschen. Die erste Verschuldung, der Bruch der Klostergelübde, bleibt für den Gang der tragischen Verwicklung belanglos. Denn

nicht die erste, sondern die letzte Schuld verursacht den Untergang. Sie steht zum Ideengehalt nicht in unmittelbarem Zusammenhang und wirkt daher episodenhaft. Der Dichter ist also zweimal im Unrecht, wenn er zuerst Walpurga und dann später Gerbert und Walpurga zu Helden erhebt.

Von den Kritikern nehmen nur Manssen und Weigt zu dem Drama Stellung. Von Manssen ist die Geschlossenheit des dramatischen Geschehens nicht erkannt worden. Mit Recht dagegen bezeichnet Weigt das Werk als einen guten Wurf. Dennoch irrt er, wenn er den Titelwechsel nur deshalb für richtig hält, weil Walpurga erst im 3. Akt auftritt. Einmal tritt Walpurga, ganz abgesehen vom Vorspiel, bereits in der 4. Szene des 1. Aktes auf. Aber gesetzt den Fall, Walpurga träte wirklich erst später auf. Selbst dann wäre dies zwar ein Mangel. Allein dieser Fehler könnte trotzdem nicht die Frage nach dem Helden zur Genüge klären. Dies ist nur, wie nachgewiesen ist, auf dem Umwege über den Ideengehalt möglich. Dagegen muß dem Verfasser in der Beurteilung von Olympias Handlungsweise zugestimmt werden.

Ein Mißverhältnis zwischen innerer Form und Gehalt zeigt wieder das Drama „Der Johanniter". Die Fabel ist frei erfunden und lautet kurz: Zwei Menschen lieben sich. Ihrer Vereinigung steht das gesellschaftliche Vorurteil ihres Vaters entgegen. Ein Fluchtversuch wird durch die Liebesleidenschaft eines Nebenbuhlers vereitelt und führt den Untergang der beiden Liebenden herbei. Diese Fabel enthält nicht mehr alle Kennzeichen des im Dichter waltenden Ideengehalts. Zunächst veranschaulicht der Held nicht den Ideengegensatz: edler Mensch — Leidenschaft. Bei ihm ist nur die eine Seite vorhanden, das edle Wesen. Es dürfte aber schwer fallen, auch die andere Seite bei ihm festzustellen. Man müßte denn in dem kühnen, etwas abenteuerlich anmutenden Fluchtversuch einen gesteigerten Ausdruck seiner Liebe zu der Herzogstochter erblicken. Aber selbst dann würde ein wichtiger Faktor fehlen, die Schuld. Der Ideengegensatz ist dagegen beim Nebenbuhler vorhanden. Dadurch hat eine einseitige Verlagerung der Wirkungsmöglichkeit der Idee stattgefunden. Weit stärker tritt das Mißverhältnis zwischen Form und Gehalt in anderer Beziehung zutage. Das Leidenschaftsmotiv, wenn es auch den Untergang des Helden und seiner Geliebten verursacht, ist nicht das die Tragik allein beherrschende Motiv, sondern erscheint einem anderen untergeordnet. Es ist nicht der Urheber der Tragik, sondern hilft nur das Unglück herbeiführen. Letzte

Ursache ist das Vorurteil des Herzogs. Nicht Theobald, der Nebenbuhler, sondern der Vater selbst vernichtet das Glück seiner Tochter und ihres Geliebten. Der Erbgraf ist nur zufälliges Werkzeug in der Hand des Schicksals. Beide Motive sind dadurch gekennzeichnet, daß zwischen ihnen keinerlei innere Verbindung besteht. Dennoch kann eigenartigerweise dem Drama die Einheit der Handlung nicht abgesprochen werden. Der Vorgang läßt sich nur auf folgende Weise erklären: Bisher hatte der Ideengehalt unmittelbar gewirkt; immer war der Held sein eigener Totengräber. Das Drama „Der Johanniter" veranschaulicht zum ersten Male den umgekehrten Fall, das indirekte Wirken des Ideengehalts. Die späteren Ausführungen werden noch zwei ähnliche Fälle klarlegen. Der charakteristische Unterschied liegt also darin, daß das Drama nur noch die Auswirkungen auf den Helden darstellt, welche durch die Leidenschaft einer anderen Person hervorgerufen werden. Dadurch wird erklärlich, daß die Einheit der Handlung bestehen bleibt, obwohl der Held nicht mehr den gesamten Ideengehalt verkörpert. Wenn bei flüchtiger Betrachtung der Eindruck entsteht, als ob nur das andere Motiv, das Vorurteil des Vaters, die Handlung allein beherrscht, so ist das eine schiefe Beurteilung des Dramas. Das Liebesmotiv und die damit verbundene Liebesleidenschaft des Nebenbuhlers bleiben mit entscheidend. Das Drama lehrt offenkundig, daß es nicht genügt, einfach den gedanklichen Gehalt eines Werkes festzustellen, um es ganz zu erfassen. Der Sinngebung nach ist es zweifellos ein formvollendetes Drama. In Wirklichkeit aber liegt ein Mißverhältnis zwischen innerer Form und Gehalt vor. Nur eindringende Analyse ermöglicht das wahre Verständnis für das Drama. Aber nicht nur der Ideengegensatz, sondern auch das tragische Moment hat eine Einbuße erlitten. Der Oberst Sternberg ist der erste unschuldige Held, der in den Dramen Schacks anzutreffen ist. Er beweist dadurch, daß er dem Ideengehalt des Dichters nicht ganz gerecht wird. Aber auch sein Nebenbuhler erfüllt diese Aufgabe nur in bedingtem Maße. Seine Sühne ist am Ende des Stückes nur ganz flüchtig angedeutet. Dagegen hat das dramatische Element keinen Verlust erlitten. Das ist auch erklärlich. Dramatische Wirkung läßt sich auf vielerlei Art hervorrufen und ist nicht an den Ideengehalt gebunden. Somit stellt zwar das Drama „Der Johanniter" äußerlich betrachtet ein geschlossenes einheitliches Dichtwerk mit knappem Aufbau dar. Aber Weigt, der als einziger dieses Urteil ausspricht, irrt dennoch, wie soeben nachgewiesen worden ist.

Ganz anders ist die Fabel des Dramas „G a s t o n" gehalten. Sie enthält wieder alle Merkmale des Ideengehalts. Ein edler Fürst verspricht bei seinem Regierungsantritt seinen Untertanen, die Waldenser sind, freie Religionsausübung und Schutz gegen die Inquisition der katholischen Kirche. Eine plötzlich aufflammende Liebesleidenschaft bringt den Fürsten unbewußt und wider Willen zum Bruch seines Versprechens. Verfolgung, Not und Tod für ihn wie für seine Untertanen ist die Folge. Die dramatische Ausführung der Fabel aber weist einige Mängel auf. Zwar ist die Einheit der Handlung ziemlich gewahrt. Dafür zeigt die Tragik eine gewisse Abänderung. Die Charakteristik Gastons wies bereits darauf hin, daß die Schuld, vom Helden zwar äußerst stark empfunden, für den Leser oder Zuschauer aber nicht deutlich sichtbar wird. Es bleibt unklar, ob der Held tatsächlich als schuldig angesehen werden muß. Ferner ist der Stoff der dramatischen Handlung zu aufgebläht. Die Gegnerschaft Gaston—Saluzzo und ihr Austrag ist für den Ideengehalt überflüssig, desgleichen die Seysselhandlung. Zwar zeigen beide direkten Zusammenhang mit dem Helden. Doch enthalten sie nichts, was das dramatische Geschehen fördern könnte. Die Saluzzo-Handlung ist nur einführender Natur, indem sie den Charakter der Mittelpunktsfigur heller erstrahlen läßt. Die Seysselhandlung bringt zwar schon mehr Leben in den Gang der tragischen Entwicklung, ist aber insofern entbehrlich, als der Untergang des Helden nicht durch seinen ehemaligen Kanzler, sondern durch die katholische Kirche und ihre Helfershelfer herberbeigeführt wird, wenn auch der Dichter bemüht gewesen ist, Seyssel am Fall des Helden mitwirken zu lassen. Ebenso entbehrlich ist die Liebeshandlung zwischen Gaston und Lena. Sie trägt auch nur expositionellen Charakter und ist vorwiegend lyrischer Natur. Jedoch stört sie weniger den Gang der Handlung, weil sie den Konflikt im Herzen Gastons in gewisser Weise verschärfen hilft und einzelne Höhepunkte, die als ein Meisterwerk des Dichters bezeichnet werden müssen, enthält. Streng genommen jedoch ist sie für das tragische Moment entbehrlich. Denn entscheidend ist nicht der Treubruch Gastons Lena gegenüber, der eigentlich gar keiner ist, weil Lena vorher selbst entsagt. Wenn der Dichter dennoch den Helden am Ende des Dramas von dem Bewußtsein eines Treubruchs erfüllt sein läßt, so stellt zwar dieser feinsinnige Zug eine wunderbare Ergänzung von Gastons Wesen dar und verschärft die Tragik seines Geschicks, aber überzeugend ist dies keinesfalls. Die Schuld, wenn

überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, liegt vielmehr in der Aufgabe seiner Unabhängigkeit. Hier wird der Knoten der Handlung geschürzt und das Verhängnis angebahnt.

Von den Kritiken, die zu diesem Drama Stellung nehmen, ist die Einheit und Geschlossenheit der Handlung nicht erkannt worden. Zabel will theatralische Kunst im Drama erkennen, aber wohl mit Unrecht. Ein großer Dramatiker hätte bestimmt anders gestaltet. Desgleichen dürfte eine „überaus gelungene Steigerung" nicht festzustellen sein. Brennings, Ziels und Manssens Urteil kann ganz übergangen werden; denn es bezieht sich nur auf den Inhalt und nicht auf die Form. Weit besser ist die Kritik Weigts, der die idealistische Schaffensweise des Dichters erwähnt. Er irrt aber, wenn er die Idee des Dramas in der Abneigung Schacks gegen die katholische Kirche und ihr Dogma sucht. Entscheidend bleibt auch hier die Leidenschaftsidee. Der Inhalt wirkt nur dann niederdrückend und tendenziös, wenn man wie Brenning und Weigt als Sinn des Trauerspiels die Absicht des Dichters annimmt, katholische Kirhe und Dogma aufs schärfste zu brandmarken. Wohl ist die gegnerische Einstellung des Grafen zu diesen Dingen nicht zu leugnen. Sie hat auch wesentlich zur Gestaltung beigetragen. Aber bestimmend ist sie nicht, wohl aber die Leidenschaftsidee. Die Weigt'sche Beurteilung beweist auf der anderen Seite, wie schnell ein falscher Sinn in ein Drama hineingelegt werden kann, wenn man es einzeln betrachtet. Dagegen ist Weigt beizustimmen, das Vorspiel sei ungerechtfertigt. Der Beweis dafür ist erbracht worden. Der Verfasser irrt aber wieder, wenn er in diesem Zusammenhang das Vorspiel in dem Drama „Kaiser Balduin" als berechtigt ansieht, wie die Untersuchung darüber ergeben hat. Belanglos bleibt ferner sein Urteil, der Zufall spiele eine zu große Rolle. Der Dichter hat in seinen „Perspektiven" zu dieser Frage eine Antwort gegeben. Nach seiner Auffassung ist es unmöglich, etwas Allgemeingültiges über diesen Punkt festzustellen. Er selbst hält sich an das Wort Schopenhauers, der nach seiner Meinung unstreitig besser als irgend ein anderer Philosoph über Drama und dramatische Kunst geschrieben habe: „Einer der Wege, auf welchem der Dichter das in der Tragödie darzustellende große Unglück herbeiführen kann, ist „blindes Schicksal, d. h. Zufall oder Irrtum", wie in „König Oedipus" in den „Trachinierinnen", überhaupt den meisten Tragödien der Alten, unter den neueren in „Romeo und Julia", „Tancred", „Braut von Messina". Der Dichter müsse selbst von Fall zu Fall aus

seinem dichterischen Gefühl heraus entscheiden, wann, wo und wie er den Zufall im Drama zur Anwendung bringen soll. Wolle man ihn völlig beseitigen, dann müßte man auch die vorzüglichsten Werke unserer Meister für fehlerhaft erklären und zwar fehlerhaft in den Angelpunkten ihrer Stücke, wie Schack an den Dramen „Romeo und Julia", „Ajas", „König Lear" und besonders an „Othello" und „Hamlet" nachweist. Schack hat selbst den Zufall nur wenig verwandt und wo er ihn braucht, niemals im Angelpunkt des Dramas. Diese vorsichtige Verwendung spricht dafür, daß Schack ein feines Gefühl für diese heikle Frage beweist. Der Vorwurf Weigts ist also durch den Dichter selbst hinreichend widerlegt.

Frei erfunden ist die Handlung in der Tragödie „H e l i o d o r". Auch hier ist die Übereinstimmung von Stoff und Idee festzustellen. Das Leidenschaftsmotiv beherrscht als einzige Triebkraft das gesamte Drama und gewährleistet so die Einheit und Geschlossenheit der Handlung. Nur krankt die dramatische Ausführung an der Weitschweifigkeit ihrer Anlage. Die Auseinandersetzung zwischen Christentum und Hellenentum nimmt einen zu breiten Raum ein. Dies erklärt sich daraus, daß der Dichter in seinem übergroßen Interesse für religiöse Fragen unbewußt neben dem Hauptthema eine Nebenabsicht zur Durchführung gebracht hat. Schack, der von Nadler[26]) als ein „Gottsucher" bezeichnet worden ist, hat dieses Drama gleichzeitig zu einem Glaubensbekenntnis gemacht[27]). Daher kommt es, daß einzelne Teile des Stückes, die Streitigkeiten zwischen Eusebia und den anderen Christen und die Darstellung der eleusischen Weihen einen unverhältnismäßig breiten Raum einnehmen und den Gang der Entwicklung hemmen. Für das Hauptmotiv sind die in breiter Dialogform gehaltenen Auseinandersetzungen entbehrlich. Sie wirken episodisch. Ebenso überflüssig ist der Ausgang der Handlung, das Eingreifen Alarichs. Der Dichter hat zwar seine Berechtigung nachzuweisen versucht[28]). Seine Beweisführung zeigt aber nur, daß ihm gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist, wie sehr der Ausgang des Dramas vom eigentlichen Thema abführt. Alarichs Einfall in Griechenland ist keineswegs, wie der Dichter glauben machen will, aufs engste mit der Handlung verknüpft, sondern verrät nur eine äußerliche Ver-

---

[26]) Vgl. Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, IV. Bd., S. 547.

[27]) Vgl. die Charakteristik Heliodors.

[28]) Vgl. das Nachwort zu diesem Drama.

bindung mit ihr. Wenn ihn Schack mit dem Vergeltungsmotiv begründet, dann zeigt der Dichter damit erst recht die Abweichung vom Hauptthema. Denn nicht der Religionskampf ist Zweck der Handlung, sondern Heliodor und sein tragisches Geschick. Das Nachwort beweist, wie beim Dichter bei der Gestaltung des Dramas neben dem Hauptmotiv andere einhergegangen sind und die dramatische Ausführung beeinflußt haben.

Auf das Trauerspiel „Heliodor" sind fast alle Kritiker, die sich mit Schack beschäftigt haben, eingegangen. Das Urteil der Brüder Hart, welche es als ein Ideendrama von den anderen abheben wollen, ist bereits besprochen. Rogges Ansicht kann übergangen werden, da sie sich nicht mit der inneren Form beschäftigt. Etwas ausführlicher äußert sich Zabel. Seine Kritik beweist, daß er den eigentlichen Sinn des Dramas nicht erfaßt hat. Nach seiner Auffassung sei die Einheit der Handlung gestört, da verschiedene Motive den Gang des dramatischen Geschehens beeinflussen. Zuerst sei die Liebe des Helden zu Makrina die Triebfeder der Handlung. Dann beherrsche Alarich und zuletzt die Idee allgemeiner Menschenliebe den Lauf der Ereignisse. Die Untersuchung hat ergeben, wie sehr Zabel irrt. Wenn er anschließend trotz der von ihm festgestellten Mängel das Drama dennoch als eine formvollendete Tragödie bezeichnet, so ist das ein Widerspruch in sich. Brenning befindet sich in dem gleichen Irrtum. Der Wahrheit etwas näher kommt Ziel. Er rühmt „die sichere und konsequent durchgeführte Gestaltung der Charaktere und die großartige Darstellung der eleusischen Mysterien". Auch Manssen ist beizustimmen, wenn er die Störung der Handlung durch epische Zwischensätze rügt. Dagegen irrt er, wenn er dem Drama die Einheit der Handlung abstreitet. Ebenso hat Weigt nur recht, wenn er das Überwiegen des epischen Moments über das dramatische bemängelt und den wohl motivierten Aufbau lobt, nicht aber, wenn er wie die anderen Kritiker die Geschlossenheit verneint.

Wieder anders beschaffen ist die innere Form der Tragödie „Atlantis". Sie ähnelt mehr der Form der ersten Dramen. Die Fabel beschreibt einen edlen Fürsten, der, angewidert von den Mißständen der alten Welt, drüben in Amerika mit Gleichgesinnten eine neue Heimat gründen will. Durch eigene Schuld gefährdet und vernichtet er schließt sein Werk und wählt den Freitod. Flüchtig betrachtet könnte man volle Übereinstimmung der Fabel mit dem Ideengehalt feststellen. Das wäre aber ein Irrtum. Wohl verkörpert der Held durch sein Ver-

halten den Ideengegensatz: edler Mensch > Leidenschaft. Daneben aber beherrscht eine andere Idee die Handlung. Das Drama versinnbildlicht neben dem Hauptthema noch den Gedanken, den Raimund, Fürst Wolfgangs Freund, zum Ausdruck bringt:

„In sich trägt jeder seinen Feind,
Der ihn nicht glücklich werden läßt, noch andere,
In ew'gem Wiederkäuen liegt die Zeit;
Der Mensch bleibt Mensch; und Elend, Sorge, Not,
Neid, Eigensucht und böse Leidenschaft
Und alle Sünden dieser Alten Welt
Wird er als Fracht auch in den neuen Weltteil
Mit sich hinübernehmen."

Da dieser Gedanke aber nur eine kleine Abweichung des Hauptthemas ist, so bleibt die Einheit der Handlung erhalten. Nur der Schwerpunkt verschiebt sich wieder. Für das Hauptthema ist die Auswandererhandlung De Castro und sein Auftreten, vor allem aber Bertas Existenz entbehrlich. Das Drama ist weit mehr eine Verbildlichung des zweiten Gedankens als des ersten. Dies würde noch deutlicher werden, wenn nicht beide Gedanken so eng miteinander verwandt wären. Dennoch hat das Auftreten dieser beiden Motive die Handlungsführung erschwert. Das dramatische Geschehen ist dadurch weitschweifig und langatmig geworden und durch die vielen Ereignisse mehr episch als dramatisch zu nennen. Auch die vielen Verwandlungen sind auf die doppelte Motivierung zurückzuführen. Eine Doppelhandlung ist zwar vermieden. Aber es ist nicht zu leugnen, daß das Hauptthema nicht voll zur Auswirkung kommt, sondern in gewissem Grade dem zweiten Gedanken untergeordnet erscheint. Das Drama ist nur von Brenning und Weigt näher beurteilt worden. Die anderen Kritiker kommen über allgemeine Wendungen nicht hinaus. Brenning hat durchaus Recht, wenn er von dem Drama behauptet, „der eine Faden tragischer Verwicklung in Fürst Wolfgangs Schicksal reiche nicht aus, um das ganze Gewebe zu halten". Dagegen ist Weigt nur bedingt zuzustimmen. Wohl ist der Aufbau fehlerhaft und die Handlung zu breit. Aber keineswegs spielen die Leidenschaften, wie Weigt sagt, eine geringe Rolle. Im Gegenteil, in keinem anderen Drama kommt die Lebensauffassung des Dichters von der dämonischen Macht der Leidenschaft so stark zum Ausdruck als gerade in dieser Tragödie.

Ein Mißverhältnis zwischen Gehalt und innerer Form zeigt wieder das Trauerspiel „T i m a n d r a". Dem Drama

liegt folgende Fabel zu Grunde: Eine edle spartanische Mutter liebt abgöttisch ihren Sohn und wird durch ihn in einen schweren Kampf zwischen Mutterliebe und Vaterlandspflicht verwickelt. Sie geht zwar aus ihm als Siegerin hervor, bricht aber bei der Ausübung der schweren Pflicht sterbend zusammen. Aus der Fabel ist zu ersehen, daß der Sinn des Dramas den vollen Ideengehalt des Dichters nicht mehr zum Ausdruck bringt. Timandra verkörpert nur unvollkommen den Kontrast: edler Mensch > Leidenschaft. Der Kampf zwischen Mutterliebe und Vaterlandspflicht ist zum Hauptthema geworden und hat den eigentlichen Kern des Ideengehalts verdrängt. Zwei kurze Stellen nur deuten noch die alte Idee an. Beim ersten Anblick Mandanes erinnert sich Timandra der alten Schuld, die sie an Melittas Kind begangen. Noch einmal erwähnt sie die gleiche Schuld, als sie feststellen muß, daß ihr Sohn dem Vaterlande verloren ist. Diese beiden Stellen müssen genügen, in der Heldin des Stükkes den Zusammenhang mit dem ursprünglichen Ideengehalt aufrecht zu erhalten. Im übrigen aber ist die neue Idee derartig beherrschend geworden, daß nur noch das Gegenspiel an den eigentlichen Ideegegensatz erinnert. Wenn dennoch die Einheit der Handlung gewahrt bleibt, so liegt das daran, daß beide Ideen nicht miteinander im Widerspruch stehen, sondern sich ergänzen. Dazu kommt, daß die innere Handlung bis auf die angeführten Stellen kaum in Erscheinung tritt und für den flüchtigen Beobachter nur die äußere Handlung sichtbar wird. Die dramatische Ausführung des Kampfes zwischen Mutterliebe und Vaterlandspflicht birgt noch einen weiteren Fehler. Der Gegenspieler, Pausanias, Timandras Sohn, wird im Drama als ein völlig vom Ehrgeiz beherrschter Mensch geschildert. Der Dichter leugnet dies zwar in seinem Nachwort zu diesem Drama und behauptet, Mandane sei der böse Dämon, der Pausanias beeinflusse. Aber aus dem dramatischen Geschehen geht unzweideutig hervor, daß nicht diese Leidenschaft, sondern der Machthunger und der Ehrgeiz das Handeln des Gegenspielers beherrschen. Nicht Mandane, auch nicht die flehenden Bitten der Mutter, die ihn zur freiwilligen Verbannung bewegen wollen, vermögen zu erreichen, daß er sein ehrgeiziges Streben aufgibt. Daraus ist weiter ersichtlich, daß für Spiel und Gegenspiel Mandanes Auftreten entbehrlich ist und die Handlung unnötig aufbläht. Ferner muß die Frage nach dem Helden mehr noch als in jedem anderen Falle geklärt werden, weil von der Kritik die „Einheit der Heldin" angezweifelt wird. Der Dichter hat selbst zu dieser Ange-

legenheit Stellung genommen[29]). Nach seiner Ansicht sei unstreitig Timandra die Heldin des Stückes. Zur Begründung seiner Behauptung weist Schack auf das größere Interesse hin, das Timandra in den Mittelpunkt rücke und führt einige Meisterwerke an, die den gleichen Fall veranschaulichen, ohne daß man ihnen gegenüber den gleichen Vorwurf erhoben hätte. Diese Beweisführung Schacks ist, wie bereits nachgewiesen, nicht stichhaltig. Den gleichen Anspruch wie Timandra kann auch Pausanias erheben und zwar mit größerem Recht. Denn er erfüllt in höherem Maße den Ideengehalt als seine Mutter. Es ist nicht ersichtlich genug, warum der Dichter den Sohn Timandras aus der geschichtlichen Überlieferung idealisiert in das Drama hinübergenommen hat. Wahrscheinlich ist auch hier wieder einmal eine Nebenabsicht mächtiger gewesen als die ursprüngliche Idee. So groß die Begeisterung des Dichters für Athen ist, ebenso groß ist seine Abneigung gegen Sparta und seine Sitten[30]). Vielleicht hat diese Abneigung Schacks bei der Gestaltung des Gegensatzes zwischen Pausanias, der deutlich seinen Abscheu vor den rohen Sitten seiner Volksgenossen zum Ausdruck bringt und ihm den Kampf ansagt, und den Ephoren mitgeholfen, unbewußt den Charakter des Pausanias zu idealisieren. Jedenfalls macht erst diese Maßnahme des Dichters es möglich, auch den Sohn Timandras als Helden zu betrachten. Nur dadurch erfüllt er die Polarität des Ideengegensatzes: edler Mensch > Leidenschaft. Ferner sind beide nicht nur tragische Personen, sondern auch tragische Urheber ihres Geschicks. Bei Timandra kommt es weniger zum Ausdruck als bei ihrem Sohne. Vom ursprünglichen Ideengehalt aus müssen also beide unstreitig als Helden des Stückes bezeichnet werden. Gegen mehrere Helden ist ja auch nichts einzuwenden. Wenn Schack dies immer wieder betont und sich dabei auf das Vorbild der großen Meister beruft, so muß ihm darin Recht gegeben werden. Der Fall zeigt aber deutlich, daß der Dichter durch die Verwendung zweier Motive dem Drama eine andere Wendung gegeben hat, wodurch die Einheit trotz aller scheinbaren Übereinstimmung leidet und zu falschen Anschauungen Anlaß gibt. In Pausanias ist der ursprüngliche Gedanke und in Timandra die andere Idee verkörpert. Es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn auch die Handlung

---

[29]) Vgl. das Nachwort zu diesem Drama.

[30]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Bd. II, S. 180/181.

diesen Dualismus veranschaulicht. Pausanias tritt fast ebenso stark in Erscheinung wie seine Mutter und hat ja erst dadurch der Kritik die Handhabe zu ihrem Urteil gegeben. Wie weit doppelte Motivierung führen kann, wird deutlich, wenn man noch strenger urteilt. Vom Standpunkt des Tragischen aus betrachtet ist Timandra nur vom ursprünglichen Ideengehalt aus wirklich die Heldin des Stückes, da sie durch ihr Vergehen an Melittas Kind eine Schuld auf sich ladet und dafür büßt. Nach der anderen Idee verliert sie diese Stellung und wird zum unschuldigen Opfer der Leidenschaft ihres Sohnes. Das unschuldige Opfer kann aber niemals der Held eines Stückes sein, sondern nur der tragische Urheber, also Pausanias. Zwei kurze Andeutungen, eben jenes doppelte Schuldbekenntnis Timandras, entscheiden streng genommen die Frage nach dem Helden. Die Kritiken haben sämtlich die innere Form des Dramas nicht erfaßt. Brenning beurteilt es als bestes Trauerspiel des Dichters und rühmt den regelrechten und energischen Bau des Stückes. Sein Irrtum braucht nicht mehr erörtert zu werden, ebenso derjenige Zabels, der das Drama, an dem er die spannende Handlung und die scharfe Charakteristik lobt, als bühnenfähig betrachtet. Der Wahrheit etwas näher kommt Manssen. Er behauptet, die Handlung werde durch Nebenpersonen zu oft unterbrochen. Noch besser ist das Urteil Weigts. Als einziger hat er erkannt, daß Pausanias nicht das Opfer seiner Liebesleidenschaft wird, und daß deshalb das Auftreten Mandanes als ein Fehlgriff des Dichters zu betrachten ist. Weiter muß man ihm beistimmen, daß Pausanias zu stark hervortritt, wenn er auch diese Tatsache nicht zu begründen weiß. Desgleichen hat er Recht, wenn er den Aufbau als nicht straff und einheitlich bezeichnet.

Hatte die Fabel der bisher untersuchten Dramen trotz doppelter Motivierung immer noch eine sichtbare Verbindung mit dem Ideengehalt offenbart, so sind die nachfolgenden Stücke dadurch gekennzeichnet, daß der Sinn der Dramen nur noch entfernt mit der ursprünglichen Idee in Zusammenhang gebracht werden kann. Beide Dramen, das dramatische Gedicht „Das Jahr Eintausend" und das Mysterium „Syrius" veranschaulichen die gleiche Idee: Eine morsche Welt bricht infolge ihrer Sündenlast zusammen, und eine neue, bessere steigt aus ihr empor. Diese Idee besitzt nicht mehr die volle Polarität des ursprünglichen Ideengegensatzes. Die alte Idee ist nur noch gedanklich in der neuen enthalten. Es fehlt die Seele aller Dramatik: der Kampf. Zwar ist die Bühne fast aus-

schließlich von Kämpfen erfüllt. Aber diese Kämpfe haben nichts mit der Idee zu tun. Sie sind bloßes Geschehen, aber nicht Handlung. Das verrät deutlich die Ausführung in „dem Jahr Eintausend". Vier Handlungen sind notdürftig und nur äußerlich miteinander verbunden. Im Grunde genommen haben der Kampf der Freiheitspartei in Rom, das ehrgeizige Streben eines Maximus, die Papst-Sylvester-Handlung und die Liebeshandlung Bruno—Caecilia nichts miteinander gemein. Auch die Motive dieser vier Handlungen, die Freiheitsidee, Egoismus, Machthunger, Weltüberdruß, Liebe haben keinerlei Verbindung mit der Idee und beherschen nach- und durcheinander den Gang der dramatischen Entwicklung. Am ehesten ist noch die Sylvesterhandlung geeignet zu dominieren, weil sie der Idee am nächsten kommt, aber auch nur gedanklich. Direkt kommt der Sinn des Dramas nur in einer einzigen Szene am Ende des Stückes zum Ausdruck. Von einer inneren Form und ihrer Übereinstimmung mit dem Ideengehalt des Dichters kann nicht die Rede sein. Desgleichen fehlen Einheit und Geschlossenheit der Handlung. Nur noch entfernt deutet der Sinn des Dramas die anfängliche Idee an: Menschliche Schuld stürzt eine Welt in Trümmer und begräbt Schuldige und Unschuldige unter sich. Dem Urteil Weigts, der als einziger zu diesem Stück Stellung nimmt und die Vielheit der Handlungen rügt, ist beizustimmen.

Wesentlich besser ist das Mysterium „S y r i u s" gestaltet. Zwar kann auch dieses Drama nicht den Anspruch auf innere Geschlossenheit erheben. Die eigentliche Idee kommt nur dürftig zum Ausdruck. Aber die Handlung ist doch bedeutend klarer gestaltet. Wohl kämpfen wiederum zwei Motive um die Vorrangstellung im Drama. Jedoch überragt im wesentlichen die Freiheitsidee das religiöse Motiv, dessen Träger die Noahhandlung ist, sodaß dadurch eine gewisse Stetigkeit in den Gang der dramatischen Entwicklung gebracht wird. Völlig unmotiviert und deshalb episodisch wirkt das Auftreten Japhets und sein religiöses Streben und Suchen. Es beweist nur, daß das überaus starke Interesse des Dichters für religiöse Fragen Schack zur Einschaltung der Japhethandlung in den dramatischen Ablauf veranlaßt hat. Auch dieses Drama ist nur von Weigt beurteilt worden. Seine Ansicht stimmt im wesentlichen mit dem Ergebnis der vorangegangenen Untersuchung überein.

2. Die äußere Form der Dramen.

Die äußere Gestalt der Dramen ist bereits von Weigt dargestellt[1]). Da dies aber nur in Form von einfachen Feststellungen geschehen ist, soll im folgenden die fehlende Begründung nachgeholt werden. Dabei wird von anderen Gesichtspunkten ausgegangen und die Stärke und Schwäche der künstlerischen Schaffensweise des Dichters schärfer herausgestellt werden. Das Wesen aller Dramatik ist Spannung, welche durch das Aufeinanderprallen starker Gegensätze erzeugt wird. Äußere Formgestaltung bleibt daher im wesentlichen Konzentration von Stoff, Zeit, Raum, Handlungsverlauf, Charakter und Sprache. Auch hier haben die Untersuchungen über den Ideengehalt und die innere Form bereits vorgearbeitet. Insbesondere wird sich der starke Zusammenhang von äußerer und innerer Form und damit auch mit der Idee herausstellen.

Die Dramen des Grafen Schack zeigen eine unterschiedliche Behandlungsweise in der Gestaltung des Stoffes. Im Großen und Ganzen bezeugen sie, daß Schack mehr Epiker als Dramatiker ist. Es wird ihm schwer, den Stoff in wirkungsvoller Weise zu konzentrieren. Der Dichter hat es oft nicht verstanden, Stoff und Idee miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Das überall festgestellte mehr oder minder große Mißverhältnis zwischen beiden Faktoren zeitigt notwendigerweise statt der Konzentration eine Aufblähung des Stoffes oder eine unnötige Belastung der Handlung mit Vorgängen, die mit dem Thema der Handlung entweder gar keine Beziehung haben oder nur auf Umwegen mit ihm in Verbindung gebracht werden können. Das beste Beispiel liefert hierfür die Tragödie „Kaiser Balduin". Um den Helden zu Fall zu bringen, sieht sich der Dichter genötigt, den gesamten lateinischen Kreuzzug in die Handlung einzufügen, der völlig abseits vom Thema liegt. Schacks Fehler, mehr als ein Grundmotiv zu verwenden, hat sich in den Dramen verhängnisvoll ausgewirkt. Am glücklichsten gelang ihm in dieser Beziehung das Trauerspiel „Die Pisaner". Die Quelle zu dem Drama „Timandra" bot dem Dichter ebenfalls einen günstigen Stoff. Nur erkannte Schack dies nicht und komplizierte durch die Einfügung der Mandanehandlung den Gang der dramatischen Entwicklung. Auch das Drama „Gerbert und Walpurga" wäre ganz anders gelungen, wenn Schack nur ein Motiv verwandt hätte.

---

[1]) Vgl. A. Weigt: Graf von Schack als Dramatiker. Diss. Breslau 1921 (ungedruckt).

Wo stoffliche Überladenheit die Handlung zersplittert, ist auch die Konzentration der Zeit geringer, sodaß über diese Frage kurz hinweggegangen werden kann. Wichtiger für die Erkenntnis dramatischer Künstlerschaft ist die Behandlung des Ortes im Drama und des damit im Zusammenhang stehenden Problems von dramatischer Darstellung und epischem Bericht. Ein großer Dramatiker wird nur das auf der Bühne darstellen, was innerlich zur Handlung gehört. Das bloße Geschehen rückt er in den Hintergrund und läßt darüber berichten. Diese Maßnahme des Dichters ist nicht rein willkürlich aufzufassen. Gerade der Fall Schack zeigt deutlich, daß die äußere Form, die Verteilung von Handlung und Geschehen, nicht nur vom dramatischen Geschick, sondern auch von der inneren Form abhängt. Die Idee bestimmt auch in gewissem Grade die äußere Form Insgesamt lehren die Dramen, daß der Dichter die Darstellung auf der Bühne bevorzugt und den Bericht nach Möglichkeit meidet. Seine Abneigung gegen Erzählung und Berichterstattung geht klar aus dem Nachwort zu dem Drama „Kaiser Balduin" hervor. Hiernach ist seine Scheu, im Drama berichten zu lassen, so groß, daß er lieber auf die Konzentration verzichtet und alles in die Handlung aufnimmt. Wenn dadurch auch der epische Charakter mehr in den Vordergrund tritt, so könne man, sagt Schack, dies gelassen hinnehmen, da Schillers „Tell" und zahlreiche Werke Shakespeares weit mehr epische Elemente in sich aufgenommen hätten. Man sollte sich lieber beglückwünschen, von den Regeln der französischen Tragödie befreit zu sein. — Nach dieser Äußerung ist es nicht verwunderlich, wenn in den Dramen vieles, was berichtet werden könnte, auf der Bühne dargestellt wird. Im Trauerspiel „Die Pisaner" z. B. ist nur in zwei Fällen eine Art von Bericht anzutreffen. Zu Beginn der Handlung meldet ein Diener in kurzen Worten dem Erzbischof Ruggieri den Sieg Guelfos und seines Neffen, und am Ende des Dramas erscheint Uppezinghi, um Cornelia das eilige Herannahen ihres Sohnes zu melden. Sonst vollzieht sich alles auf der Bühne. Dennoch muß zugegeben werden, daß dem Dichter trotz dieser Vorliebe für die Darstellung die Konzentration der Handlung geglückt ist. Nur wenige Szenen sind überflüssig, so etwa die 5. des dritten Aktes, ferner die 4. und 5. des vierten, wo Ruggieri in seiner maßlosen Rachgier sich die Vollmacht als Richter über seinen Todfeind beim Rate der Stadt einholt. Dies könnte sehr leicht durch eine kurze Bemerkung abgetan werden. Ebenso sind die 2.—4. Szene des fünften Aktes zwar effektvoll, aber entbehr-

lich, da die nachfolgende 5. Szene die gleiche Wirkung hervorruft. Dagegen beweist das Trauerspiel „Kaiser Balduin", daß der Dichter den Grundnerv der Handlung nicht erkannt hat. Wollte man hier nachprüfen, was in dem Drama Handlung und was bloßes Geschehen ist, so müßte man vieles streichen, vor allem den größten Teil des 1. und 4. Aktes. Schack hat die Bühne viel zu sehr zum Schauplatz äußerer Bilder und theatralischer Bewegung (Kampfszenen u. dergl.) gemacht. Dies ist alles zum größten Teil episches Beiwerk und läßt das eigentlich dramatische Leben verkümmern. Ungleich besser ist Handlung und bloßes Geschehen im Drama „Gerbert und Walpurga" verteilt. Mit Ausnahme des Vorspiels, das, wie bei der Untersuchung über die innere Form festgestellt wurde überflüssig ist, sind nur wenige Szenen entbehrlich. Auch dieses Drama kennt kaum einen nennenswerten Bericht. Wesentlich anders verhält es sich mit dem Trauerspiel „Timandra". Hier ist es schwer, bloßes Geschehen von der eigentlichen Handlung zu trennen. Das starke Hervortreten des Gegenspielers hat den Grundnerv der Handlung geteilt. Was für Timandra bloßes Geschehen ist, ist für Pausanias Handlung und umgekehrt. Daher ist es müßig, das Drama daraufhin zu untersuchen. Es zeigt deutlich, wie abhängig die äußere Form von der inneren ist, und wie beide einander entsprechen. Wenig belastet mit bloßem Geschehen wäre auch die Tragödie „Heliodor", wenn der Dichter dem Drama nicht die Alarich-Handlung eingefügt hätte. Dagegen sind die Tragödien „Gaston" und „Atlantis" wieder stark mit epischem Beiwerk versehen. Im ersten Drama sind das Vorspiel, der größte Teil des ersten und vierten Aktes bloßes Geschehen und hemmen die Handlung. Im zweiten Drama sind viele Szenen trotz ihrer wunderbaren Darstellung durch den Dichter nur berichtender Art und könnten wegfallen oder aber wesentlich kürzer gefaßt werden. Mit der Vorliebe für Darstellung hängt die andere Eigentümlichkeit zusammen, die erkennen läßt, warum die Handlung trotzdem nicht leidet. Alle Dramen des Dichters zeigen, daß die Darstellungsweise Schacks durch die Dialogform gekennzeichnet ist. Dialog ist aber an sich schon Handlung. Der Dichter beweist dadurch ein feines Gefühl für dramatisches Leben. Trotz dieses Wissens um das innere Wesen des Dramas hat sich aber doch in vielen Fällen der epische Grundcharakter des Dichters geltend gemacht. Die Dialoge leiden oft an zu großer Breite und Ausführlichkeit, so besonders in den Dramen „Gaston", „Heliodor" und „Atlantis". Als Ursache dafür ist meistens

das überstarke Interesse des Dichters für weltanschaulich-religiöse Fragen zu nennen.

Auch der Handlungsverlauf der Dramen verrät eine Eigentümlichkeit des Dichters. Fast alle Werke Schacks zeigen eine innere und äußere Handlung, durch doppelte Motivierung verursacht, wie die Untersuchung lehrt. Die innere erscheint zu Gunsten der äußeren zurückgedrängt. Auf die verschiedene Struktur des Handlungsverlaufs haben bereits die Analysen hingewiesen. Vielfach läßt die Handlungsführung durch den Dichter mühsame Konstruktion vermuten. Statt von innen heraus lebensvolle Vorgänge auf der Bühne abrollen zu lassen, werden auf Umwegen Verwicklungen heraufbeschworen. Das Trauerspiel „Kaiser Balduin" ist hierfür das beste Beispiel.

Mehr noch als die Handlungsführung zeigen die einzelnen Teile des dramatischen Verlaufs, wo Stärke und Schwäche des Dichters zu suchen sind. Schack ist zunächst ein Meister der Exposition. Entsprechend seiner Abneigung gegen Berichterstattung weisen alle Dramen die gleiche Einführung auf. Alle für den Handlungsverlauf notwendigen Voraussetzungen werden gesprächsweise meistens innerhalb des ersten Aktes gegeben. Die beste Exposition besitzt das Drama „Die Pisaner", die schlechteste das dramatische Gedicht „Das Jahr Eintausend", wo die vier verschiedenen nicht gleichzeitig einsetzenden Handlungen eine Vorbereitung fast unmöglich machen. Zweimal ist als Exposition ein Vorspiel verwandt, über dessen Berechtigung bereits das Urteil gefällt ist. Ebenso meisterhaft versteht es Schack, die Handlung durch das erregende Moment den entsprechenden Auftrieb zu verleihen. Immer steht es an der entscheidenden Stelle.

Weniger gut dagegen ist dem Dichter die Steigerung der Handlung gelungen. Hier zeigt sich deutlich, daß Schack mehr Epiker als Dramatiker ist. Nur selten ist der Raum zwischen dem erregenden Moment und dem Höhepunkt stark genug zusammengedrängt, um eine geballte Wirkung zu erzielen. Steigerung kann nur hervorgerufen werden, wenn aus einer gemeinsamen Grundlage heraus ein Motiv aus dem anderen sich ergibt und eins das andere treibt. Eine gute Steigerung weist wieder die Tragödie „Die Pisaner" auf. Die Erklärung hierfür ist leicht zu geben. Die Handlung des Stückes baut sich auf einem lückenlosen Zusammenhang der Motive im Verhältnis von Grund und Folge auf. Der Held wird von zwei Seiten von Haß verfolgt, einem Haß, den er selbst verursacht hat. Obwohl dieser verschieden entstanden ist, treffen sich beide Ursachen im Gegenstande ihres Hasses.

Erste Folge bildet der Aufstand in Pisa. Obwohl er niedergeworfen wird, bleibt der Held nicht Herr der Lage. Die Vernichtung der Getreidespeicher ruft eine Hungersnot hervor und gleichzeitig damit eine Steigerung der Handlung. Der Held verliert durch seine Tat die Gunst des Volkes. Ugolinos Stellung verschlechtert sich weiter durch die Mordtat an Ato. Darin ist die zweite Steigerungsstufe der aufsteigenden Handlung zu erblicken. Der Haß seines Todfeindes ist dadurch aufs höchste gestiegen und muß zur Entladung kommen. Nur in einer Szene der aufsteigenden Handlung hat man den Eindruck, daß hier der Dichter konstruktiv vorgegangen ist: Der Zusammenstoß zwischen Ugolino und Ato ist etwas gekünstelt. Zu unvermittelt bricht aus Ato die Abneigung gegen den Helden hervor. Dieser Eindruck wird aber sofort wieder durch die großartige Darstellung wettgemacht, wie langsam in Ugolino der Jähzorn aufsteigt der dann die grausige Bluttat gebiert.

So meisterhaft die Steigerung in der Tragödie „Die Pisaner" durchgeführt ist, so mißglückt ist die Darstellung der aufsteigenden Handlung in dem Trauerspiel „Kaiser Balduin". Zunächst fehlt der wichtigste Faktor, die gemeinsame Grundlage für Spiel und Gegenspiel. Die Vorgeschichte zeigt zwei Mächte im Kampf miteinander, Graf Balduin von Flandern und den Adel des Landes. In diesen Wiederstreit mischt sich eine andere Macht, Ivo, und stellt sich später auf die Seite der Feinde des Grafen. Stammten aber in dem Drama „Die Pisaner" die Motive der Feinde des Helden aus einer Quelle, so sind die Beweggründe der Gegner Balduins kaum noch gleich zu nennen. Ivo handelt weit mehr aus Machthunger als aus Haß wie der Adel. Daher ist auch schwer das Verhältnis zu bestimmen, in dem die Motive zueinander stehen. Die Tragödie „Die Pisaner" weist eine ausgesprochene Folgehandlung auf. Von Seiten des flandrischen Adels ist zwar auch dieses Drama leicht als eine Folgehandlung zu erkennen. Denn der Ritter Humbert und der Greis Le Brun, welche die lebendige Verkörperung des Hasses darstellen, handeln und stehen ganz unter dem Eindruck der Taten Balduins. Dasselbe läßt sich aber schwer an Ivo nachweisen. Die Verweigerung des Ritterschlages durch Balduin ist nicht geeignet, die alleinige Grundlage für seine Handlungsweise zu liefern. Deshalb kann der dramatische Ablauf des Stückes nicht mehr als eine reine Folgehandlung bezeichnet werden. Der Mangel einer gemeinsamen Handlungsgrundlage wirkt sich verhängnisvoll auf die aufsteigende Handlung aus. Vom Dichter ist eine Tat Bal-

duins als erste Stufe einer Steigerung verwandt, die Hinrichtung der Söhne des greisen Le Brun. In Wirklichkeit aber bedeutet sie keine Steigerung. Denn Humbert, der vom Dichter zum Rächer ausersehen ist, verrät weder durch ein Wort noch durch eine Miene, daß diese Tat des Helden seinen Haß gesteigert hat. Aber auch für Le Brun kann die Tat nicht als Steigerung in Frage kommen. Denn bei ihm wird ja erst der Haß wachgerufen. Noch weniger kommt Ivo in Betracht, da er erst später in Beziehung zu den Feinden tritt. Als zweite Stufe der Steigerung wäre allenfalls noch die Teilnahme des Helden am Lateinischen Kreuzzug zu bezeichnen, insofern, als dadurch der Vernichtungswille der Feinde neuen Auftrieb erhält. Aber auch das stimmt nicht. Denn nicht die Feinde vernichten den Helden, sondern seine eigene Tochter durch ihre unglückselige Leidenschaft zu Ivo. Streng genommen hat also das Drama überhaupt keine Steigerung und beweist damit die schlechte Handlungsführung.

Wesentlich besser verläuft die aufsteigende Handlung in dem Drama „Gerbert und Walpurga". Aus der Analyse läßt sich wieder eine gemeinsame Handlungsgrundlage ableiten. Die Feindschaft zwischen Gerbert und Ahnfeld beherrscht das dramatische Geschehen. Auf Grund dieser Tatsache ist es auch dem Dichter gelungen, die Gegnerschaft beider auf den Höhepunkt zu treiben. Gleich der Tragödie „Die Pisaner" verwendet Schack zwei Ereignisse, um die Handlung zu steigern. Einmal ist es der plötzliche Reichtum und das damit ungemein gestiegene Ansehen des Helden, zum andern die Gunst, welche Olympia, die schöne Italienerin, Gerbert schenkt, die in dem Gegenspieler den Neid, die Triebfeder seiner Handlungsweise, steigern. Damit übertrifft der Dichter noch seine Leistung im Drama „Die Pisaner". Während dort die Taten des Helden zunächst in verschiedener Richtung wirken, die erste aufs Volk, die andere auf Ruggieri, und so streng genommen nur eine einmalige Steigerung bedeuten, richtet sich die Wirkung der Ereignisse in dem Stück „Gerbert und Walpurga" nur auf den Gegenspieler und verdoppelt dadurch die Anstrengungen des Feindes, den Helden zu vernichten.

Ebenso meisterhaft ist die aufsteigende Handlung in dem Einakter „Der Johanniter" durchgeführt. Der Entschluß des Helden gegen den Willen des Vaters eine Vereinigung mit der Geliebten durch heimliche Flucht zu erreichen, leitet die Steigerung ein. Ihre erste Stufe ist in dem Auftreten Theobalds zu erblicken, den ebenfalls eine

tiefe Liebe zu Katharina beseelt. Der Versuch, dieses Hindernis zu beseitigen, schlägt fehl. Theobald, den Sternberg durch den Herzog vom Hof entfernen will, versteht es, vom Herzog ein Verbleiben in der Nähe der Geliebten zu erwirken. Die zweite Steigerungsstufe liegt darin, daß in Theobald der Verdacht rege wird. Sein von der Leidenschaft geschärftes Auge erkennt in Sternberg den Nebenbuhler. Damit ist die Überleitung zum Höhepunkt gegeben.

Bei weitem schlechter ist die Handlungsführung in der Tragödie „Gaston". Der Grund liegt wieder in dem Mangel einer für Spiel und Gegenspiel gemeinsamen Grundlage. Die Stellung Gastons ist, wie schon die Analyse hervorhob, anders als die der übrigen Helden. Er gerät durch sein Versprechen, die Waldenser zu schützen, in den Kampf zweier Glaubensrichtungen und wird ein Opfer dieses Widerstreites. Außerdem werden er und seine Waldenser noch aus egoistischen Gründen von Seyssel verfolgt. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn die aufsteigende Handlung keine einheitliche Linie innehält. Eigentliche Steigerungsstufen sind nicht zu entdecken. Das Drama ist ein lehrreiches Beispiel für die Betrachtung der Handlungsführung. Zieht man wie die bisherigen Kritiken die durchgängige Idee nicht in Betracht, so zeigt die dramatische Ausführung ein ganz anderes Bild, als wenn man vom Dichter aus an das Drama herangeht. Was im zweiten Falle als Beiwerk erscheint, kann im ersten ruhig als Bestandteil der Handlung angesehen werden. So könnte man der Tragödie „Gaston", einzeln betrachtet, zweifellos auch eine aufsteigende Handlung nachweisen. Nur erweisen sich dann die einzelnen Steigerungsstufen in anderer Richtung wirkend, nämlich hinsichtlich des Geschicks der Waldenser, nicht aber hinsichtlich des Helden und des Ideengehalts des Dichters. Die Handlungsweise Gastons kennt keine Steigerung, kann sie auch nicht zeigen, weil sie kein Ziel aufweist, das eine Steigerung zuließe. Gaston ist mehr Opfer der Verhältnisse, als wirkender Held, trotz seiner Aktivität gegen Ende des Dramas. Daher ist auch das Schuldproblem ein anderes als in den übrigen Dramen.

Ganz anders ist die Lage des Helden in der Tragödie „Heliodor". Eine gemeinsame Handlungsgrundlage erleichtert hier den Aufbau des dramatischen Geschehens. Die Befreiungstat Heliodors leitet die Handlung ein. Sein Entschluß, das Christentum gewähren zu lassen, bestimmt die Richtung der aufsteigenden Handlung. Er ist der An-

satzpunkt für das Gegenspiel, das in zwei Etappen den Höhepunkt herbeiführt. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit mit der Handlungsführung in den Dramen, „Die Pisaner", „Gerbert und Walpurga" und „Der Johanniter". Hervorzuheben ist besonders das steigernde Moment der zweiten Etappe, der Mord an Makrina, und seine Wirkung auf den Helden. Darin ähnelt sie ganz besonders stark derjenigen in der Tragödie „Die Pisaner", wo auch der Mord an Ato den Gegenspieler mit vermehrter Wucht trifft.

Doppeldeutig ist wieder die Handlungsführung in dem Trauerspiel „Atlantis". Vom Dichter aus betrachtet besitzt das Stück keine Steigerung und kann sie auch nicht besitzen, ähnlich dem Drama „Gaston". Denn weder Fürst Wolfgang noch Gaston sind aktive Helden, wie etwa Ugolino und Balduin. Da ein anderer Gedanke die ursprüngliche Idee abgewandelt hat, wie die Untersuchung über die innere Form ergeben hat, bietet die Tragödie, für sich allein betrachtet, gleich dem Drama „Gaston" ein anderes Bild der Handlungsführung mit einer mehrstufigen Steigerung.

Ebenso ist die Handlung im Drama „Timandra" doppeldeutig. Vom ursprünglichen Ideengehalt aus gesehen besitzt die Timandrahandlung keine Steigerung. Denn die Schuld der Heldin, die bis zur Ausführung der eigentlichen Tat die im Sinne der Idee die einzige Steigerungsmöglichkeit hätte bieten können, liegt vor Beginn der Handlung. Dagegen zeigt die Handlungsweise des Gegenspielers eine treffliche Entwicklung seines Vergehens. Zwei Stufen, von denen die erste schwerer wiegt als die letzte, führen zur Tat, zum Landesverrat. Einmal verleiht der Abfall des Heeres und die damit verbundene Erkenntnis der militärischen Schwäche den Verlockungen Athamas verstärkten Einfluß auf Pausanias. Zum anderen übt das Auftreten Mandanes eine wenn auch nicht allein entscheidende Wirkung auf den Geliebten aus. Einzeln betrachtet, von der Idee des Kampfes zwischen Mutterliebe und Vaterlandspflicht, bietet das Drama eine packende Handlung mit mehreren Steigerungsstufen.

Noch krasser liegt der Fall in den letzten Stücken des Dichters, „Das Jahr Eintausend" und „Syrius". Ein Eingehen auf sie erübrigt sich, da eine Untersuchung keine neuen Gesichtspunkte für die Darstellungsweise der aufsteigenden Handlung durch den Dichter ergeben würde.

Als ein Meister zeigt sich Schack wieder in der Darstellung des Höhepunktes. Der Dichter liebt es, die Höhe des Dramas breit auszumalen und voll auf den Leser oder

Zuschauer wirken zu lassen. Diese Eigenart ist erklärlich. Denn der Dichter schätzt besonders das lyrische Moment. Der Höhepunkt, die bedeutendste Stelle des Stückes, kommt der Vorliebe des Dichters entgegen und ist mehr als jede andere geeignet, durch gehobene, eindringliche Sprache, durch breite, allmählich anschwellende Handlung so wirkungsvoll als möglich gestaltet zu werden. So stellt bei Schack die Hauptszene, die den eigentlichen Höhepunkt enthält, fast durchweg die Mitte einer ganzen Szenengruppe dar, mitunter fast zu breit, wie in dem Drama „Kaiser Balduin", wo die Höhe fast den ganzen 3. Akt einnimmt. In seiner breiten Ausmalung bildet der Höhepunkt bei Schack eine deutlich erkennbare Parallele zum griechischen Drama, das auch, wie besonders die Dramen des Aeschylus beweisen, das Verweilen bei der Empfindung liebt. Aber auch Schiller benutzt diese Form der Darstellung. In der „Maria Stuart" wird die Szenengruppe der Höhe eingeleitet durch die Szene im Park vom Fotheringhayschloß, wo die Lebenslust und die neu erwachte Freiheitshoffnung der unglücklichen Königin verstärkten Auftrieb erhält. Um so heftiger erschüttert sie daher die plötzliche Nachricht vom Nahen ihrer Todfeindin. Kaum vermag sie sich einigermaßen zu fassen. Dann erst folgt der Höhepunkt des Stückes, das Zusammentreffen der beiden Königinnen. Die breite Gestaltungsweise des Gipfelpunktes ist auch bei Shakespeare zu beobachten. Im „Julius Caesar" wird die Höhe, die Ermordung des Helden, deutlich durch den Warnungsbrief des Artemidorus und die verhaltene Aufregung der ins Geheimnis eingeweihten Portia eingeleitet. Darauf erst folgt die Hauptszene selbst, Einleitung, Ausführung und unmittelbare Auswirkung der Mordtat. Schack hat ferner dem Höhepunkt noch dadurch die größtmögliche Wirkung zu verschaffen gesucht, indem er ihn sofort mit dem Umschwung verbindet. Nur einmal, in der Tragödie „Gaston" wendet sich die Handlung unmittelbar um, ohne daß ein besonders dramatisches Element den Anstoß dazu gibt. Auch darin ähnelt der Dichter den griechischen Tragikern, die diesem Punkte der Handlung eine besonders sorgfältige Ausarbeitung zuteil werden ließen. Das zeigen z. B. die Tragödien „König Oedipus" und „Philoktet". Eben hat Oedipus in tiefer Verblendung den Mordverdacht an Laios von sich gewiesen und wird noch von Jokaste in seiner Zuversicht bestärkt. Da taucht durch ihre Bemerkung, Laios sei am Dreiwege erschlagen worden, der erste leise Schimmer des wahren Sachverhalts im König auf. Im „Philoktet" scheint die List des

Odysseus gesiegt zu haben. Da macht das Bekenntnis des edlen Sohnes Achills den ganzen Anschlag zunichte. Auch in Schillerschen Dramen liegen Höhepunkt und Beginn der Umkehr nicht selten beieinander. Als Beispiel sei wieder Maria Stuart genannt. Die bevorstehende Zusammenkunft der Königinnen weckt die Hoffnung auf Befreiung der gefangenen Heldin. Da wird durch den Zornesausbruch Marias, welcher durch die Kälte, den Haß und die Eifersucht Elisabeths hervorgerufen wurde, die Katastrophe angebahnt. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die unglückliche Maria in ihrer erregten Stimmung triumphierend glaubt, die verhaßte Gegnerin tief getroffen zu haben.

Eine weniger glückliche Hand verrät der Dichter bei der Gestaltung der fallenden Handlung. Auch das ist wieder leicht erklärlich. Gerade die Vorbereitung der Katastrophe erfordert großes dramatisches Geschick, festen Zusammenschluß, rasche Folge und kräftige Steigerung der Effekte, alles dramatische Belange, die dem epischen Grundcharakter des Dichters nicht liegen. Daher nimmt die fallende Handlung in den meisten Fällen einen zu breiten Raum ein, hemmt dadurch das Tempo des dramatischen Geschehens, das gerade am Ende in rasch aufeinander folgenden Schlägen in die Katastrophe ausmünden sollte. Als gelungen kann man in dieser Beziehung nur die Tragödie „Die Pisaner" bezeichnen.

Dagegen glückt dem Dichter wieder meisterlich die Darstellung der Katastrophe, die ebenso wie Exposition und Höhepunkt als Glanzleistungen seiner Gestaltungskraft zu betrachten sind. Denn hier ist wieder für Schack Gelegenheit, die Empfindung breit ausströmen zu lassen. Daher wird unter Anwendung aller Effekte, Sprache, Musik und Handlung, der Katastrophe zu größtmöglicher Wirkung verholfen. Auch darin ähneln die Dramen des Dichters mehr den griechischen als den modernen Stücken, obwohl auch Schiller in der „Maria Stuart" den gleichen Weg gegangen ist. Noch aus einem anderen Grunde muß der Dichter dem Ausgang des Dramas eine besondere Fürsorge angedeihen lassen. Sein Ideengehalt verlangt vom Helden sieghafte Überwindung des Falles, heldenhaftes Büßen seiner Schuld. Daher muß auch die ganze Anlage der Katastrophe durch Pathos und Handlung das entsprechende Gepräge erhalten.

Wie der Dichter die Charaktere zeichnet, hat schon die Untersuchung über den Ideengehalt festgestellt. Das charakteristische Merkmal seiner Gestaltungsweise liegt

darin, daß die Personen im Drama nur wenige Züge zur Schau tragen. Ehrgeiz, Machthunger, Adel der Gesinnung, Leidenschaftlichkeit sind die Eigenschaften, die immer wiederkehren. Darin ähnelt Schack den griechischen Tragikern, insbesondere Aeschylus, und weicht ab etwa von Otto Ludwig, der seinem „Erbförster" viele individuelle Züge leiht. Der Dichter hat zu dieser Frage der Charakterdarstellung auch theoretisch Stellung genommen[2]). Er erkennt zwar an, daß die Hauptpersonen in jeder Dichtung ihre Hauptmerkmale haben müssen, bezweifelt aber, ob ihr Wesen noch weiter ausgemalt und mit besonders individuellen Zügen ausgestattet werden müsse. Er beruft sich in dieser Beziehung wieder auf die Meisterwerke unserer Literatur. Vorzügliche Dramatiker hätten ihre Figuren oft in nur wenig scharfen Umrissen hingestellt. Selbst Shakespeare, „der größte Charakteristiker aller Zeiten" habe keineswegs immer seinen Gestalten solch individuelle Züge geliehen, sondern sich nach der Beschaffenheit der Dramen gerichtet, z. B. im „Sommernachtstraum". Er schaffe aus dem Vollen und Ganzen, nicht durch Zusammentragen von anekdotischen Einzelheiten. Ebenso begnügen sich die griechischen Tragiker, ihren Gestalten mehr allgemeinere Züge zu geben, und erzielen dennoch höchste Wirkung. Mit Nachdruck tritt Schack dem Vorwurf entgegen, daß ohne diese kleinen Wesensmerkmale die Gestalten eines Dramas bloße Schemen bleiben würden. Nach seiner Meinung liege es dem ganzen Spiel der altgriechischen Trauerspiele, der Kunstweise eines Aeschylus und Sophokles, völlig fern, mit „kleinen Zügen zu charakterisieren". Sie zeichnen ihre Figuren nur in großen, allgemeinen Umrissen, und doch treten diese mit großer Bestimmtheit vor uns hin. Schack rühmt gerade an Aeschylus die „Einseitigkeit", wodurch seine Gestalten über menschliches Maß hinauswachsen. Damit steht Schack im Widerspruch zu Hebbel, mit dem er sich bei seinem ersten Besuch über dieses Thema unterhalten hat[3]). Hebbel wandte, wie Schack erzählt, erstaunlichen Fleiß auf, um seine Gestalten, ähnlich wie Otto Ludwig, mit allen möglichen kleinen Zügen zu charakterisieren. Er ließ sie Anekdoten von sich selbst erzählen oder solche über sie mitteilen und bildete sich nicht wenig darauf ein. Schack bezweifelt jedoch, ob er

---

[2]) Vgl. Schack, Ein halbes Jahrhundert, Teil II, S. 35, Teil III, S. 157. Schack: Perspektiven, Bd. I, Aphorismen über das Drama, Teil IX, Aphorismen über Literatur, Bd. II, Teil IV.

[3]) Vgl. Schack: Ein halbes Jahrhundert, Teil II, S. 35.

gerade dadurch seinen Figuren so prägnante Umrisse gegeben hat, wie er selbst glaubt. Hebbel hat Schack im Verlaufe des Besuches von der Richtigkeit seiner Methode zu überzeugen gesucht. Aber trotz vieler angeführter Beispiele ist ihm dies nicht gelungen.

Als letzter Faktor der äußeren Form bleibt noch die Sprache der Dramen zu untersuchen. Schack hat, wie bereits ausgeführt, den Dialog bevorzugt und den Monolog beschränkt. Der Dialog ist dem Dichter im großen und ganzen nicht besonders geglückt. Abgesehen von seiner vielfach zu breiten Ausmalung fehlt ihm zumeist das Drängende, Willenskräftige. Der antithetische Charakter ist zu wenig berücksichtigt. Trotz aller schönen Worte wirkt der Zusammenstoß der Gegner nicht überzeugend. Am besten ist dem Dichter noch die Szene zwischen Ugolino und Ato, zwischen Ruggieri und Cornelia in dem Drama „Die Pisaner" gelungen. — Als Glanzleistung dagegen muß die Monologgestaltung Schacks bezeichnet werden. Alle Formen des Selbstgespräches sind in den Dramen anzutreffen. Für Schack charakteristisch ist die Verwendung des dramatischen Monologes, jenes Selbstgespräches also, das durch das eigene Bedürfnis des Helden nach Klärung der Situation hervorgerufen wird. Dieser dramatische Monolog ist noch besonders dadurch gekennzeichnet, daß das lyrische Moment das dramatische überwiegt. Neben dramatischer Selbstaufklärung kostet der Held die Bedeutung der Situation lyrisch aus. Auch das entspricht ganz der Haltung Schacks. Selten ist, wie schon einmal gesagt, der Expositionsmonolog verwendet. Die Selbstgespräche sind zu dem Schönsten zu rechnen, was der Dichter geschaffen hat. Als besonders meisterhaft geglückt müssen der innere Kampf der Timandra und Eusebias Worte an der Leiche Makrinas, ihrer Tochter, genannt werden. Daß Schack gerade diese Momente so packend und anschaulich gelungen sind, liegt vor allem an der Sprache, als deren Meister er sich zweifellos erweist. Alle Kritiker haben mit Recht als besondere Schönheit der Dramen die „wohllautende, würdige, edle, mit Glut gesättigte Sprache" gerühmt. Schack hat zu wiederholten Malen zum Ausdruck gebracht, welch hohe Bedeutung er der Sprache einräumt. Mit Nachdruck wehrt er sich gegen den Vorwurf, den man gegen die „geschmückte Sprache" erhoben hat[4]). Zwar habe längere Zeit hindurch

---

[4]) Schack: Perspektiven, Bd. 1, Aporismen über das Drama, Teil XVII, S. 69.

eine schwache und verwässerte Nachahmung des Schillerschen Stiles auf der Bühne geherrscht, dessen man leicht überdrüssig werden könne. Aber ebenso verkehrt sei es, nun das Heil im Gegenteil, „in einer nüchternen nur durch den Vers von der Prosa unterschiedenen Sprache" zu suchen. „Der einfache Ausdruck" sei ohne Zweifel in weniger bewegten Szenen empfehlenswert. Aber er könne unmöglich „für die Ausbrüche der Leidenschaft, für die Ergüsse des erregten Gefühls" ausreichen. Dafür sei das Bild, die Metapher, unentbehrlich. Alle großen Dramatiker, namentlich die größten, Aeschylus und Shakespeare, seien Beispiele für den Gebrauch der „geschmückten Sprache". Die Gewalt, welche diese beiden über unsere Seele ausüben, beruhe „ganz wesentlich auf der Kraft ihres poetischen Ausdrucks". Ohne diese Macht der Sprache würden ihre Dramen einen großen Teil ihrer Bedeutung verlieren. Sogar, wenn diese Dichter das Pathos, ja den Schwulst, von dem sie stellenweise nicht freizusprechen seien, noch gesteigert hätten, würde ihnen das zur Erreichung des von ihnen beabsichtigten Zweckes nur noch besser gedient haben, als „eine einfache Diktion". Ferner wendet sich Schack dagegen, daß sich ausgeführte Gleichnisse nur für das Epos, nicht aber für das Trauerspiel eignen sollten und Shakespeare sie deshalb nicht gebraucht hätte. Zwar gibt der Dichter zu, daß die „sehr häufige Anwendung solcher detailliert ausgemalter Bilder das dramatische Spiel schleppend machen würde". Aber sorgfältig abgewogen könnten sie von großem Effekt sein. Gerade Shakespeare habe sie mit großem Glück selbst in den bewegtesten Momenten, z. B. im „Othello" angewandt[5]).

Desgleichen nimmt der Dichter gegen die Behauptung des Realismus entschieden Stellung, in der Tragödie müsse dem Leben entsprechend nur die Prosa und „zwar in ihr die kriechendste Sprache des gewöhnlichen Lebens" angewandt werden. Es sei widersinnig, wenn Menschen auf der Bühne in Versen sprächen. Als Gegenbeweis führt Schack die französische Tragödie an, die nicht nur die metrische Form geboten, sondern auch, wie Weiße und Cronegk beweisen, eine eigene Phraseologie gehabt habe, die zwar mit Poesie wenig gemein hatte, aber von der Sprache des gewöhnlichen Lebens möglichst weit entfernt war und in welcher viele Worte und Wendungen, welche in diesem gebräuchlich sind, nicht gebraucht wer-

---

[5]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, Aphorismen über das Drama, Teil XVIII, S. 70.

den durften. Da das Drama „keine wirklich vor unseren Augen geschehene Aktion sei, sondern auf idealem Boden stünde, müsse es auch seine eigene poetische, von der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens verschiedene und über dieselbe erhobene Sprache führen".

Weiter setzt sich Schack mit der Behauptung auseinander, die Sprache im Drama müsse charakteristisch sein, d. h. sie müsse sich nach dem Stande, dem Wesen und den Verhältnissen des jeweils Redenden richten. Als Beweis führt der Dichter wieder die Meisterdramen an. Bei den Griechen, die noch heute die unerreichten Vorbilder des poetischen Spiels seien, sei die Sprache ein gleichartiges Gewand, das alle Gestalten ihrer Tragödien wie Komödien tragen. Es ist für die Personen aus dem Volke, die gemeinen Krieger und Boten, ebenso gewählt und mit poetischem Schmucke bekleidet, wie für die Götter, Könige und Helden. Auch Shakespeare hebe den „hoch gefärbten" poetischen Ausdruck nicht nur für seine Helden auf. Die spanischen Tragiker seien zwar anders verfahren, hätten jedoch immer den Vers beibehalten, und zwar mit Recht. Denn der Vers sei im Schauspiel dasselbe, was die Musik und der Gesang für die Oper sei. Es sei widersinnig, wenn in der Tragödie die handelnden Personen aus den Versen plötzlich in die Prosa verfallen, welche „im Parterre und auf der Galerie" geredet wird.

An einer anderen Stelle nimmt Schack die sogen. „Rhetorik" in Schutz[7]). In vielen Fällen verstehe man gar nicht, was mit diesem Ausdruck gemeint sei. Vor dem Beginn des 19. Jahrh. habe Stolberg in einer Kritik die „kolossale Rhetorik" des Aeschylus sehr treffend als eine seiner hervorragenden Eigenschaften gerühmt. Erst später sei damit ein Tadel verbunden worden. Rhetorik sei nichts weiter als die Lehre von der Beredsamkeit. Es könne nun niemand behaupten wollen, daß dies etwas Tadelnswertes sei. Selbst der einfachste Dichter, Homer, habe sie gebraucht, wie ein paar berühmte Stellen z. B. Hektors und Andromaches Abschied beweisen, ebenso Aeschylus, Sophokles, Goethe, Schiller. Schlechte Rhetorik liege nur da vor, wo „innere Kälte und zugrunde liegende Prosa, die sich nur durch äußerlichen Schmuck den Schein der Poesie gibt, verraten, wie viel mehr Berechnung als Begeisterung das Wort führt". Oft bedarf

---

[6]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. I, Aphorismen über das Drama, Teil XXVI, S. 103.

[7]) Vgl. Schack, Perspektiven, Bd. II, Aphorismen über Literatur, Teil VI, S. 32.

der Dichter nach der Meinung Schacks eines farbenprächtigen Ausdrucks, um nicht ganz hinter dem, was er schildern will, zurückzubleiben. Wenn z. B. Schiller den Meeresgrund im „Taucher", wenn Viktor Hugo in seiner „Orientalin" die Unermeßlichkeit des Weltraumes malen will, wie dürftig würde seine Schilderung ausfallen, wenn er sich dabei auf die Darstellungsmittel eines Bänkelsängers beschränken würde. An vielen anderen Beispielen weist der Dichter im folgenden nach, wie man jeden unserer größten Dichter als rhetorisch bezeichnen müßte, denn alle bedienen sich des so „verschrienen geschmückten Stiles". Auch das Scheltwort „Deklamation" könne nur da angebracht werden, wo tatsächlich „leere Wortgebäude, ausgeführt aus hohlen schallenden Phrasen", anzutreffen sind.

Ebenso gedankenlos urteile man nach der Ansicht Schacks über „poetische Bilder". Als Muster dafür führt der Dichter Shakespeare an, der in seinen Metaphern und Gleichnissen am genialsten poetische Bilder verwandt hat. Aber auch andere große Tragiker, vor allem die Griechen, sind durch Bilderreichtum bekannt. Nur den Spaniern könne man vielleicht vorwerfen, daß sie ihre Bilder oft gar zu sehr bis ins Einzelne ausmalen. Besonders Calderon gebrauche in Menge verkehrte Bilder.

Alle diese Äußerungen Schacks zu der Frage der Sprache beweisen eindeutig die hohe Bedeutung, die der Dichter ihr zuteil werden läßt. Es ist daher auch nicht verwunderlich, wenn er in der Wahl seiner Worte und Bilder gelegentlich über das Ziel hinausschießt. So wirkt z. B. die Klage der Cornelia in der Tragödie „Die Pisaner": „Weh! scharfes Erz soll diese zarten Glieder nagen?" übertrieben, weil ihre Söhne, denen diese Klage gilt, bereits Männer sind, die in der Schlacht gestanden haben. Ebenso unwahr klingt es, wenn Cornelia gegenüber Ruggieri ausruft: „Mein Gaddo, mein Anselmo, die ihr alles, wohin Eur' Blick nur fiel, mir lichter machtet, als Sonnenglanz, wenn ich nun einen Kuß auf eure Rosenlippen drücken wollte, ach, welk dann fänd ich sie und bleich! Und du, mein Ugo, süßer Knabe! . . ." Ferner muß darauf hingewiesen werden, daß auch in anderer Beziehung gerade die überaus gewählte Sprache des Dichters mit dazu beigetragen hat, weshalb seine Dramen so wenig Verbreitung gefunden haben. Schack hat sich im Laufe seines langen Lebens ein ungewöhnlich großes Maß von Bildung und Wissen erworben und diesen Schatz in seinen Werken niedergelegt. Sein geistreicher Spott und Witz, die vielen Bilder und Vergleiche, verlangen zu

ihrem Verständnis eine über den gewöhnlichen Durchschnitt hinausgehende Kenntnis der Geschichte und Literatur, nicht zuletzt der ausländischen. Infolgedessen mag es oft vorkommen, daß sein Humor und seine Ironie dem Leser oder Zuschauer unverständlich bleiben und somit an Wirkung einbüßen. Daher mag so mancher Mißerfolg, den Schack in seinen „Perspektiven" erwähnt, auf das mangelnde Verständnis des breiteren Publikums zurückzuführen sein.

Lebenslauf.

Am 15. April 1901 wurde ich als Sohn des Hüttenmeisters Hermann Schoen in Grünberg i. Schl. geboren. Von Ostern 1915 bis Ostern 1918 besuchte ich die Präparandie in Freystadt N.-Schl. und anschließend von Ostern 1918 bis Ostern 1921 das Staatliche Lehrerseminar in Liegnitz i. Schl., wo ich am 19. März 1921 mein 1. Lehrerexamen ablegte. Am 25. Mai 1927 bestand ich die 2. Lehrerprüfung. Ein Jahr später, im Sommersemester 1928, begann ich mein Studium an der Universität in Breslau. Während meiner Studienzeit legte ich am 7. Mai 1930 vor dem Prüfungsausschuß des Provinzial-Schulkollegiums in Breslau die verkürzte Reifeprüfung für Realgymnasium ab. Nachdem ich alle Vorbedingungen für einen späteren Abschluß meiner Studien erfüllt hatte, kehrte ich Ende des Wintersemesters 1931/32 ins Schulamt zurück. Von dort aus bereitete ich mich auf die Promotion vor.

Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren: Merker, Ranke, Siebs, Steller, Kornemann, Kähler, Aubin, Santifaller, Kühnemann, Hönigswald, Kohlmeyer, Bornhausen, Steuernagel, Steinbeck, Leube, Lother. An Seminaren und Übungen nahm ich teil bei den Herren Professoren: Merker, Ranke, Siebs, Steller, Kornemann, Kähler, Aubin, Santifaller, Kühnemann. — Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Merker für die Anregung und Beratung zu der vorliegenden Arbeit.

Otto Schoen.